Klavierschule,

oder

Anweisung zum Klavierspielen

für

Lehrer und Lernende,

mit kritischen Anmerkungen

von

Daniel Gottlob Türk,

Musikdirektor bey der Universität zu Halle.

Leipzig und Halle.

Auf Kosten des Verfassers; in Kommission bey Schwickert in Leipzig, und bey Hemmerde und Schwetschke in Halle. 1789.



Dem

Hochgebohrnen Herrn,

Herrn

Johann Christian von Wöllner,

Seiner Königlichen Majestät von Preußen wirklichem geheimen Etats- und Justitz-Minister, Chef des geistlichen Departements, Obercurator aller Königl. Preußischen Universitäten ꝛc. ꝛc. ꝛc.

der, bey andern erhabenen Verdiensten um den Staat, Kenntnisse und Wissenschaften auf die Nachwelt verbreitet,

Seinem gnädigsten und hochgebietenden Herrn

widmet

dieses Lehrbuch

mit unterthänigster Ehrerbietung

Daniel Gottlob Türk.



Vorerinnerung.

Der vielen, zum Theil sehr guten, Klavierschulen ungeachtet, fehlte es doch bis jetzt noch an einer etwas vollständigern Anweisung zum Klavierspielen mit kritischen und erläuternden Anmerkungen. Größtentheils ließ man es seit mehreren Jahren dabey bewenden, das schon oft Gesagte immer wieder zu erklären, ohne die Gründe bestimmt anzuführen, warum dies oder jenes nur so, und nicht anders, seyn könne. Daher hatten wir bisher viele Klavier- und Orgelspieler, welche mit ziemlichen Talenten zur Musik nur sehr wenige Kenntnisse verbanden. Wenn man fast in allen Wissenschaften und Künsten den Unterricht gemeinnütziger und zweckmäßiger einzurichten suchte, bessere Methoden empfahl, die Lernenden zum Selbstdenken anleitete: so war doch dies nur selten der Fall bey dem angehenden Klavierspieler. Einzelne Ausnahmen beweisen nicht viel gegen die Richtigkeit dieser Behauptung.

Um jenem Mangel wenigstens einigermaßen abzuhelfen und dem Anfänger in der Musik, wo möglich, überall deutliche Begriffe beyzubringen, und ihn zu einer richtigen Erkenntniß zu leiten, ließ ich mich in diesem Lehrbuche auf gewisse Untersuchungen ein, die ich außerdem lieber gespart hätte.

Da mir es ernstlich um Wahrheit zu thun war, so konnte ich oft nicht umhin, die Meinungen verschiedener Tonlehrer von anerkannten Verdiensten frey-

freymüthig und ohne alle Partheylichkeit zu prüfen. Mehrmals erklärte ich daher eingeschlichene Irrthümer für das, was sie sind. Hoffentlich ist dies in einem anständigen Tone geschehen. Sehr gern werde aber auch ich Fehler eingestehen, wenn man mich durch überzeugende Gründe belehrt, daß ich in der That hier und da geirrt habe. Eine solche Belehrung hätte ich nun freylich am liebsten von C. P. E. Bach gelesen; allein es hat der Vorsehung gefallen, diesen vorzüglich um das Klavierspielen so sehr verdienten Tonkünstler, von seinem Posten abzurufen, ehe der bereits angefangene Druck dieses Buches geendigt werden konnte.

Das ganze ist, wie man bemerken wird, hauptsächlich für drey Klassen von Lesern bestimmt. Der größer gedruckte Text enthält das, was Jeder, folglich auch der Lernende wissen muß. Die Anmerkungen möchten wohl größtentheils mehr für den Lehrer seyn. In den noch kleiner gedruckten mit *) **) bezeichneten Zusätzen oder Noten kommen verschiedene Bemerkungen vor, welche dem forschenden Musiker Stoff zum weitern Nachdenken über diesen oder jenen Gegenstand geben können.

Ich habe zwar keines Weges die Absicht, mein Buch vörläufig vertheidigen zu wollen; denn was wirklich gut ist, das muß sich selbst empfehlen, und das Schlechte wird doch durch keine Vertheidigung besser: es sey mir aber erlaubt, blos über die angenommene Ordnung einige Worte zu sagen. Ich fand nämlich, daß es nicht immer bequem möglich war, jedes Kunstwort sogleich da, wo ich es gebrauchen mußte, umständlich zu erklären, weil ich dabey oft ganz von meinem Zwecke abgekommen, und dem Anfänger noch überdies unverständlich gewesen seyn würde. Daher habe ich z. B. von dem Charakter eines Tonstückes S. 114. ff. die allgemein angenommenen Kunstwörter nur namentlich angezeigt, und dann erst in dem Kapitel vom Vortrage

das,

das, was zum Ausdrucke eines jeden Charakters erfordert wird, weitläuftiger erklärt. Diese Bemerkung gilt auch von einigen andern Fällen. Das beygefügte Register verweiset dahin, wo man etwa von gewissen Dingen mehr Unterricht findet. Wer ein vollständiges Lehrbuch zum Klavierspielen nach einem leichter zu übersehenden und zweckmäßigern Plane schriebe, der hätte in der That den gerechtesten Anspruch auf die Dankbarkeit aller Lernenden.

Deutlichkeit, leichte Einkleidung, Richtigkeit, Kürze und Bestimmtheit sind, wie bekannt, die nöthigsten Erfordernisse des Lehrstyles. Diesen Erfordernissen suchte ich nach Möglichkeit Genüge zu thun. Da es aber bey einem Lehrbuche vorzüglich darauf ankommt, für welche Leser es zunächst bestimmt ist: so mußte ich mir in dieser Rücksicht zuweilen gewisse Ausdrücke erlauben, die nun einmal in der Kunstsprache aufgenommen worden sind, ob sie gleich nicht eben die besten seyn mögen. Dahin gehören unter andern: eine **Note spielen**, **Terzen** rc. **greifen**, **Töne markiren**, **springende Sätze**, **Blasinstrumente**, **Klavierschule**, **kleine Nötchen**, **muntere Tonstücke** u. a. m. Besonders sah ich mich oft genöthiget, statt einer Definition, blos eine längere Beschreibung zu wählen, weil ich nur wenige Leser von wissenschaftlichen Kenntnissen voraussetzen konnte. Den Takt z. B. getraute ich mir nicht so zu definiren, daß der Anfänger sogleich und unfehlbar eine richtige Idee davon bekäme, ich nahm also zu einer Beschreibung meine Zuflucht. Uebrigens habe ich, in Ansehung des deutschen Ausdruckes, der Orthographie rc. größtentheils unsers **Adelungs** Grundsätze befolgt; daher findet man z. B. dessen **ungeachtet**, **bey weiten**, **zwey** (nicht: **zwo** rc.) Noten, **ausfündig**, **parteyisch** u. s. w.

Wenn ich hin und wieder das, was **Sulzer**, **Bach**, **Marpurg** und Andere schon gelehrt haben, der Vollständigkeit wegen mit aufnehmen mußte: so fügte ich doch auch verschiedene eigene Bemerkungen hinzu, die mich hoffent-

lich

lich gegen den Vorwurf des Ausschreibens sichern werden. Daß ich aber von verschiedenen Nebendingen nur wenig sagte, und z. B. schon in der Einleitung einige ziemlich seltene oder gar nicht mehr gebräuchliche Klavierinstrumente fast nur namentlich anzeigte, bedarf wohl keiner Entschuldigung.

Der Name des berühmten Mannes ist, dünkt mich, mehr werth, als sein Titel; daher habe ich das Herr ꝛc. durchgängig weggelassen. Die Männer, deren Schriften mich belehrten, sind in dem Buche selbst mehrmals genannt worden. Bey denenjenigen, die ihren Namen vielleicht lieber gar nicht darin sähen, weiß ich mich nur damit zu entschuldigen, daß mir an der Verbreitung richtigerer Grundsätze mehr gelegen ist, als an der Gunst solcher Autoren, die ohne alle Einschränkung gelobt seyn wollen, oder jeden Zweifel gegen ihre Behauptungen schon für geflissentliche Beleidigung aufnehmen. —

Noch sey mir der Wunsch vergönnt, daß unparteyische Kenner dieses Lehrbuch brauchbar und ihres Beyfalls nicht ganz unwürdig finden mögen.

Halle, im May, 1789.

Einleitung.

§. 1.

Es giebt so viele Arten von Instrumenten, welche vermittelst einer Klaviatur gespielt werden, (Klavierinstrumente,) daß ich derselben nur in möglichster Kürze gedenke, damit man sie wenigstens dem Namen nach von einander zu unterscheiden wisse. Unter die vorzüglichsten rechne ich, außer dem eigentlichen **Klaviere** — von welchem nachher mehr — die **Orgel**, den **Flügel** und das **Fortepiano**.

§. 2.

Von der **Orgel** läßt sich in einigen Zeilen wenig oder gar nichts sagen, und eine ausführliche Beschreibung derselben gehört nicht zunächst hierher; ich verweise daher diejenigen Leser, welche Kenntnisse von diesem großen Instrumente zu haben wünschen, auf die Schriften von **Adlung**, **Sorge**, **Werkmeister** u. a. m. Unter **Positiv** (**Portativ**) und **Regal** versteht man kleine Orgeln.

Der **Flügel** oder **Klavicymbel**, italiänisch *Cembalo*, *Clavicembalo*, französisch *Claveçin* oder *Clavessin*, ist wohl bekannt genug. Wenn der Körper desselben aufwärts steht, so wird dieses Instrument **Klavicytherium** oder ein **stehender Flügel** genannt. Das **Spinett** ist eine kleine gemeiniglich nur einchörige *) Art von Flügel, worauf die Saiten schräge, nämlich von der rechten zur linken Hand, gezogen sind.

*) **Einchörig** heißt ein Instrument, wenn jeder Ton desselben nur durch eine einzige Saite hervor gebracht wird; **zweychörig** setzt also für jeden Ton zwey, **dreychörig** aber drey Saiten voraus. Daher sagt man ein zwey= oder dreychöriger Flügel u. s. w.

Zwey oder drey Saiten, welche für einen und eben denselben Ton bestimmt sind, oder vermittelst Einer Taste angeschlagen werden, nennt man ein **Chor**. So hat z. B. der Ton c sein eigenes Chor Saiten, cis desgleichen u. s. f.

Das Fortepiano hat die Form eines kleinen Flügels, wird aber durch Hämmerchen angeschlagen. Man kann auf diesem Instrumente, wovon es gegenwärtig viele Arten giebt, wie auf dem Klaviere, blos durch den stärkern oder schwächern Anschlag, folglich auch ohne einen Zug zu gebrauchen, stark und schwach spielen. Einige kleine und neue Gattungen davon haben die Form eines Klavieres.

Hier in einer Anmerkung beyläufig noch einige Worte von verschiedenen andern, zum Theil weniger bekannten, Klavierinstrumenten.

Das Pedal, (Fußklavier,) welches gewöhnlich nur die tiefern zwey Oktaven enthält, und mit den Füßen gespielt wird, ist ein besonderes Instrument für den Baß zum Klaviere ꝛc.

Das Pantalon, (Pantaleon,) ein von seinem Erfinder Pantaleon Hebenstreit so genanntes Instrument mit Darmsaiten, ist eine verbesserte Gattung des Hackbretes, welches ursprünglich mit Klöppeln geschlagen, in der Folge aber auch durch eine Klaviatur gespielt wurde; so wie es denn noch jetzt mit Dratsaiten, Hämmern und Zügen unter demselben Namen hin und wieder üblich ist.

Hämmerpantalone, Hämmerwerke ꝛc. wahrscheinlich aus dem vorigen entstanden, sind dem Klavicymbel, auch dem Klavicytherio in der Form ähnlich; die Saiten werden aber durch Hämmerchen angeschlagen.

Klaviorganum nennt man ein Positiv, bey welchem zugleich ein Spinett angebracht ist.

Das Cembal d'Amour, dessen Erfinder der verstorbene Silbermann in Strasburg war, wird durch Klaviertangenten mitten an die darauf befindlichen sehr langen Saiten angeschlagen, so daß beyde Theile derselben klingen; weil nämlich das Instrument auf beyden Seiten einen Steg und Resonanzboden hat. Das Griffbret liegt nicht links, wie bey dem Klaviere, sondern ziemlich in der Mitte.

Das Geigenwerk (Geigeninstrument, Violdigambenwerk, die Klaviergambe, der Geigenklavicymbel, nürnbergisches Geigenwerk ꝛc.) von einem nürnbergischen Bürger, Hans Hayde im Jahr 1610*) erfunden, ist ein mit Darmsaiten bezogenes Instrument, welches unter dem Körper ein Rad hat, wodurch andere kleine Räderchen umgetrieben werden. Drückt man eine Taste nieder, so wird die Saite durch ein Rädchen klingend gemacht.

Der Bogenflügel, ein durch Gleichmann, Ficker ꝛc. in neuern Zeiten wieder bekannt, und (vermittelst wirklicher Pferdehaare) dem Bogenstriche noch ähnlicher gewordenes Geigenwerk, welches Hohlfeld merklich verbesserte.

Das Bogenhammerklavier ward vor kurzem von J. C. Greiner in Wetzlar erfunden. Es besteht aus zwey Klavieren, wovon das obere mit Drat- das untere aber mit Darmsaiten bezogen ist. Beyde Klaviere können einzeln oder zugleich gespielt

*) Galiläus und Andere behaupten, dieses Instrument sey noch älter.

gespielt werden. Das Erstere ist mit Hämmern versehen; das Letztere wird vermittelst eines künstlich verfertigten Bogens gestrichen. *)

Die **Leyer** verdient deswegen mit genannt zu werden, weil das Geigenwerk daraus entstanden zu seyn scheint.

Das **Lautenklavier**, ein besonderes Instrument (nicht ein einzelner Zug) mit Darmsaiten bezogen, dessen Ton dem Klange der Laute ähnlich ist.

Der **Theorbenflügel**, eine Nachahmung der Theorbe. **)

Das **Pandoret** hat über den Saiten des Klavieres noch andere, welche durch hölzerne Docken angeschlagen werden, wodurch die Pandore (eine Art von Zither) nachgeahmt wird.

Das **Harfenklavier** ist ein mit Darmsaiten bezogenes Instrument, dessen Ton vermittelst der angebrachten metallenen Stifte so schnarrend wird, wie auf der Davidsharfe.

Das (schlechthin so genannte) **Instrument**, (*Symphonia*, *Magadis*, *Pectis*, *Virginal*,) eine Gattung von Klavieren oder Klavicymbeln, worauf die Saiten, wie bey dem Spinette, schräge liegen; jedoch hat es die völlige Anzahl Töne.

Das **Fortbien**, eine Art von Pianoforte, in der Form eines Klavieres, von **Friederici**.

Das *Claveçin Roial*, ebenfalls eine Art von Pianoforte, nur mit einigen Abänderungen, von **Wagner**.

Das Bellesonorereal (Bellsonore) soll, nach **Jürgensens** eigener Beschreibung „die Wirkung eines guten Flügels, Dresdner Klavecin Royals, Friedericischen „Fortbiens und aller Arten von Fortepiano zusammen, und zwar vollkommen her„vor bringen."

Die **Harmonica**, ***) ein jetzt mit Recht sehr beliebtes Instrument, auf welchem der Ton nicht durch Saiten, sondern durch gläserne Glocken (Schalen) von verschiedener Größe erzeugt wird. Gegenwärtig spielt man es auch vermittelst einer Klaviatur. (**S. J. L. Röllige Fragment über die Harmonika.**)

Eine ausführlichere Beschreibung der meisten angezeigten ältern (und vieler andern weniger gebräuchlichen) Klavierinstrumente findet man in **Adlungs** *Musica mechanica org.* 2. Band; desgleichen in seiner **Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit**, nach der Hillerschen Ausgabe S. 396 bis 693. Hier mehr davon zu sagen ist wider meinen Zweck. Einige der erwähnten Instrumente sind ohnedies schon längst wieder vergessen; andere, besonders neuere Gattungen, die oft nur

*) S. **Cramers** Magazin der Musik, erster Jahrgang, S. 654. ff.

) Die **Theorbe hat der **Laute** ihren Ursprung zu verdanken. Beyde sind, dem Baue nach, wenig von einander verschieden; doch kann die Theorbe, weil sie in der Tiefe mehrere Töne hat, als die Laute, bequemer zum Generalbasse gebraucht werden.

***) Eine Erfindung des **Dr. Franklin**; wenigstens vollendete dieser, was **Puckeridge** vorher nur dunkel ahndete. In Deutschland ward die Harmonika zuerst durch die Engländerinn **Miß Davis** und etwas später durch den Badendurlachischen Hoforganisten **Frick** bekannt.

dem Namen nach und in Nebendingen verschieden sind, möchten wohl nicht allgemein bekannt werden.

Es wäre zu wünschen, daß doch endlich ein sachkundiger Gelehrter über die so nöthige Verbesserung unserer musikalischen Instrumente ein, für jeden nicht ganz unwissenden Instrumentmacher, faßliches Lehrbuch schreiben möchte, welches auf die dazu erforderlichen Kenntnisse in der reinen Mathematik, besonders aber der Mechanik, Baukunst, Physik ꝛc. gegründet wäre. Da in der praktischen Musik so sehr viel auf gute Instrumente ankommt, so muß man sich wundern, woher es gekommen seyn mag, daß wir seit so vielen Jahren kein eigenes beträchtliches Werk mit neuen, für den Bau der Instrumente wichtigen Entdeckungen, zum Gebrauche für angehende Instrumentmacher ꝛc. erhalten haben.

§. 3.

Das Klavier oder Klavichord ist so allgemein bekannt, daß ich meine Leser mit einer überflüssigen Beschreibung desselben nicht aufhalten will: aber der Erfinder dieses so beliebten Instrumentes, welches anfangs freylich noch sehr unvollkommen war, verdient hier billig genannt zu werden. Nach Prinzens und verschiedener anderer musikalischen Schriftsteller Bericht wird Guido von Arezzo, ein um die Musik sehr verdienter Benediktinermönch, dafür gehalten.*) Er lebte ungefähr in der ersten Hälfte des eilften Jahrhunderts;**) folglich wäre unser aus dem Monochord entstandenes Instrument etwas über 700 Jahre alt.

Das Monochord (der Einsaiter) bestand ursprünglich blos aus einem etwa anderthalb Ellen langen Brete, worüber man eine Saite spannte; unter derselben war ein beweglicher Steg angebracht, vermittelst dessen man die Intervalle (Tonweiten) nach ihren Verhältnissen abmessen konnte. Man hat gegenwärtig Monochorde mit drey oder vier Saiten. ***) Auch verfertigt man, des bessern Klanges wegen, hohle Monochorde, die einen Resonanzboden und Tasten ꝛc. haben. Es giebt noch alte Klaviere, auf welchen drey bis vier Tasten an Ein Chor Saiten anschlagen; dadurch wird die obige Meinung, daß nämlich das Klavier aus dem Monochord entstanden sey, noch wahrscheinlicher.

§. 4.

Die wichtigsten Eigenschaften eines guten Klavieres sind:

1) Es muß einen starken, vollen, aber zugleich angenehmen und singenden Ton haben, welcher sich nicht gleich nach dem Anschlage der Tasten wieder

*) Welches aber Einige bezweifeln.

**) Andere behaupten, er habe erst im dreyzehnten Jahrhunderte gelebt.

***) In diesem Falle ist freylich die beybehaltene Benennung Monochord oder Einsaiter nicht mehr passend.

der verliert, sondern wenigstens vier (bis sechs) Achtel lang in einem mäßig langsamen Adagio fortklingt, *) und die Bebung deutlich hören läßt.

2) Jeder Ton muß dem andern, in Rücksicht der ihm zukommenden Stärke und des angenehmen Klanges, gleich seyn.

3) Es muß sich ziemlich leicht **) und durchgängig gleich spielen lassen; es darf nicht klappern, (knarren, knistern,) oder sonst ein Geräusch verursachen. Die Tasten müssen nicht nur selbst mit einer großen Geschwindigkeit und Schnellkraft wieder in die Höhe springen, sondern auch den Finger gleichsam nachheben helfen.

4) Es muß bundfrey seyn; das heißt: jede Taste muß ihre eigenen Saiten (Chöre) haben, so daß z. B. nicht c und cis, oder cis und d ꝛc. durch die nämlichen Saiten hervor gebracht werden.

Ein Klavier, welches nicht bundfrey ist, kann man nie erträglich rein stimmen; von zwey auf Einem Chore Saiten zugleich angeschlagenen Tönen hört man nur den höhern Ton; gewisse Passagen können gar nicht, oder nur verstümmelt darauf heraus gebracht werden u. dgl. m.

5) Der Umfang muß sich wenigstens vom großen C, jetzt lieber vom contra *F*, bis ins dreygestrichene $\overline{\overline{\overline{f}}}$ erstrecken. Man fängt sogar schon an, Klaviere zu verfertigen, welche eine noch größere Anzahl Tasten haben.

6) Man muß den möglichsten Grad der Stärke und Schwäche darauf hervor bringen können, ohne daß der Ton dadurch rauh und undeutlich wird.

7) Es muß die Stimmung gut halten. Die Löcher, worin die Wirbel stecken, müssen daher gut und dauerhaft gearbeitet seyn. Durch den Gebrauch der Züge, besonders des so genannten Cölestines, Pantalons ꝛc. verstimmt sich das Klavier leicht; da nun noch überdies der Lernende dabey einen schlechten (hackenden) Vortrag bekommt, so sind die Züge, im Ganzen genommen, eben nicht zu empfehlen.

8) Es muß eine richtige Mensur haben; das heißt: die Saiten müssen, in Absicht auf die Länge und Stärke, ein richtig abgemessenes Verhältniß

 gegen

*) Dies ist nur von den tiefsten bis ungefähr zu den mittlern Tönen zu verstehen; denn in den höhern Octaven möchte man auf einem Klaviere den Ton wohl schwerlich so lange unterhalten können.

**) Wenn die Tasten gar zu leicht niederfallen, so gewöhnt man sich bald an eine matte Spielart, und kann hernach auf dem Flügel, der Orgel ꝛc. nicht gut fortkommen.

gegen einander haben, sonst halten sie nicht, oder sie geben einen dumpfen Ton und verstimmen sich fast immer; nimmt man die Saite schwächer, so wird der Ton zu jung. (nicht voll genug.)

Daß übrigens ein Klavier von gutem trockenen Holze und dauerhaft gearbeitet seyn muß, versteht sich von selbst.

§. 5.

Der beträchtlichste Vorzug, welchen das Klavier ꝛc. vor den übrigen Saiten- und Blasinstrumenten ohne eine Klaviatur hat, besteht darin, daß man bequem ganze Tonstücke zwey- drey- vier- und mehrstimmig darauf spielen kann; welches bey andern Instrumenten nicht der Fall ist. *)

Ein geschickter Tonkünstler bringt zwar auch auf der Violine, dem Violoncell ꝛc. mehrstimmige Griffe heraus: allein es wird dazu schon viele Fertigkeit erfordert, und im Ganzen genommen können vergleichungsweise doch nur wenige Passagen vollstimmig gespielt werden.

§. 6.

Auch der Umfang von vier bis fünf Oktaven, welchen kein anderes Instrument hat, gehört unstreitig mit zu den Vorzügen des Klavieres. Denn daß man mit vielen Tönen mehr ausrichten könne, als mit wenigen, darf ich wohl als bewiesen voraussetzen.

Es ist bekannt, daß die Flöte, Hoboe, der Fagott und mehrere Instrumente nur einige Töne über zwey, wenigstens nicht drey bequem heraus zu bringende Oktaven enthalten. Die Violine, Viole, das Violoncell ꝛc. haben zwar einen größern Umfang, jedoch erstreckt sich derselbe nicht weit über drey brauchbare Oktaven; man müßte denn die höchsten kreischenden Töne, mit welchen uns gegenwärtig viele Geiger ꝛc. zum Staunen zwingen wollen, für musikalische Töne gelten lassen. —

§. 7.

Daß man es in Ansehung der Geschwindigkeit auf dem Klaviere weiter bringen kann, als auf den mehrsten andern Instrumenten, verdient gleichfalls mit unter die Vorzüge desselben gerechnet zu werden.

Ich verdenke es den Geigern und allen übrigen Instrumentisten nicht, wenn sie den Klavierspielern diesen Vorzug streitig zu machen suchen, weil Jeder mit Recht für sein Instrument eingenommen ist, und es dem Andern nicht nachgesetzt wissen will: indeß findet man doch weit mehrere außerordentlich fertige Klavierspieler, als

*) Die Harfe und einige weniger übliche Instrumente ausgenommen.

als andere Instrumentisten. Auch ist hier nicht von einzelnen Passagen, sondern vom Ganzen, die Rede.

§. 8.

Einige kleine Nebenvorzüge scheinen mir unter andern noch diese zu seyn, daß das Klavier, wenn man es gehörig in Acht nimmt, ohne viele Kosten in gutem Stande erhalten werden kann, und wegen der Dratsaiten die Stimmung länger hält, als andere Saiteninstrumente; daß ferner auch das Frauenzimmer mit Anstand darauf spielen und dazu singen kann; daß es sogar solche Personen erlernen können, welche außer gesunden, starken und gelenken Fingern, eben nicht die schärfsten Augen, den stärksten Körper und die gesundeste Lunge haben; wie das Eine oder das Andere bey verschiedenen Saiten- und Blasinstrumenten, zum Theil auch beym Singen, erfordert wird.

Daß dies Letztere vom Talent und einem guten musikalischen Ohre nicht zu verstehen ist, brauche ich wohl kaum zu erinnern; denn bey welchem Musiker werden diese beyden Naturgaben nicht vorausgesetzt? Da aber das Klavier weniger körperliche Kräfte erfordert, so können auch schwächlichere Personen die nöthige Uebung darauf verwenden. Indeß ist derjenige freylich auch in dieser Rücksicht glücklicher, welchem die Natur jene oben genannten Gaben nicht versagt hat.

§. 9.

Das eigentliche Klavier oder Klavichord hat vor den meisten übrigen Klavierinstrumenten noch die besondern Vorzüge, daß man auf demselben die Bebung ꝛc. vortragen, alle dem Instrumente eigene Grade der Stärke und Schwäche schnell abwechselnd hervor bringen, und folglich mit weit mehr Ausdruck spielen kann, als z. B. auf dem Flügel.

§. 10.

Aller dieser Vorzüge ungeachtet, ist das Klavichord doch auch in mancher Rücksicht sehr unvollkommen, wie kein Unparteyischer leugnen wird. So gehört z. B. die kurze Dauer des Tones, wovon aber die Orgeln ꝛc. ausgenommen sind, unstreitig zu den Unvollkommenheiten unsers Instrumentes. Man wird selten ein Klavier antreffen, worauf der Ton, in mäßigem Zeitmaße, drey bis vier Viertel lang in gleicher Stärke fortklingt, da man hingegen auf verschiedenen andern Instrumenten einen Ton ganz bequem mehrere Takte hindurch, mit ab- und zunehmender Stärke, aus-

halten kann. Und leider! müssen wir auch dieses Anwachsen (Anschwellen) und Abnehmen des Tones, wodurch uns der Sänger und Instrumentist oft so sehr hinreißt, bey dem Klavichorde entbehren.

§. 11.

Auch die Schwäche des Tones ist eine Unvollkommenheit des Klavieres; denn obgleich die Stärke nicht immer ein Vorzug seyn mag, so ereignen sich zuweilen doch Umstände, z. B. wenn man ein Trio mit einer Violine oder einem andern Instrumente spielen will, wo man wohl einen etwas stärkern Ton wünschen möchte.

§. 12.

Eine dritte aber weniger auffallende Unvollkommenheit besteht darin, daß man auf dem Klaviere &c. auch bey der besten Stimmung, nie ganz rein spielen kann; denn da, nach der gegenwärtigen Einrichtung, jede Taste die Stelle mehrerer Töne vertreten muß, die im Grunde alle von einander verschieden seyn sollten: so folgt ganz natürlich, daß es nicht möglich ist, ein solches Klavierinstrument vollkommen rein zu stimmen.*) Indeß ist unser Ohr schon so verwöhnt, daß es diese kleine Abweichung von der größten Reinigkeit vertragen kann. Ein Klavier heißt daher immer noch rein gestimmt, wenn es übrigens gut temperirt ist.

§. 13.

Der angezeigten Mängel **) ungeachtet, findet das Klavier doch immer noch die mehrsten Liebhaber; und dies könnte schon einigermaßen einen Beweis abgeben, daß die Vorzüge desselben sehr überwiegend seyn müssen, besonders da dieses Instrument nicht so gar leicht zu lernen ist. Vielleicht hat auch der Umstand, daß so viele große Tonsetzer für das Klavier geschrieben haben, viel zur fast allgemeinen Schätzung desselben beygetragen.

§. 14.

Je früher man den Anfang im Klavierspielen macht, desto weiter wird man es, wenigstens in Ansehung der Fertigkeit, darin bringen; denn im zartesten Alter sind die Finger noch so biegsam, daß man mit weit geringerer

*) Eine nähere Erklärung dieses Paragraphen wird weiter unten vorkommen.

**) Vielleicht ließen sich deren noch mehrere aufsuchen.

gerer Mühe einen ziemlichen Grad der Geschwindigkeit erlangen kann, als wenn sie schon steif und unbiegsam geworden sind. Man kann daher je früher je besser, wenn es übrigens die Größe und Stärke der Finger erlaubt, das heißt, ungefähr im siebenten oder achten Jahre, den Anfang machen. Es ist zwar nicht unmöglich, daß auch erwachsene Personen das Klavier noch lernen können: allein zu einer großen Fertigkeit darauf möchten sie es wohl schwerlich bringen.

§. 15.

Das Wichtigste, wofür man anfangs zu sorgen hat, ist ein guter Lehrer. Gewöhnlich wird es in diesem Stücke versehen; denn das Vorurtheil: die Anfangsgründe kann man bey einem Jeden erlernen, ist fast allgemein. Man glaubt etwas zu ersparen, nimmt den wohlfeilsten an, und läßt sichs im Grunde weit mehr kosten, als bey dem theuersten; denn die Erfahrung bestätigt es, daß ein geschickter und gewissenhafter Lehrer seine Schüler in einigen Monaten weiter bringt, als ein schlechter die Seinigen in einem ganzen Jahre. Wie viel Zeit und Mühe geht nicht noch überdies dabey verloren? Denn gemeiniglich fängt der Lernende, wenn er oft mehrere Jahre hindurch ohne richtige Grundsätze unterrichtet worden ist, und endlich, nach mancher mühsamen Stunde, seine und des Lehrers Unwissenheit einsieht, bey einem Geschiktern wieder von den Anfangsgründen an! Und wie schwer ist es, sich alte mechanisch gewordene Fehler abzugewöhnen.

Ich weiß, daß man hierin nicht immer nach Belieben wählen kann, weil sich nur wenige geschickte Meister (die überhaupt an manchen Orten wohl selten seyn möchten) mit Anfängern abgeben. Wenn man aber einen Lehrer bekommen kann, welcher viele gute Scholaren gezogen hat, so lasse man sich ja nicht durch Sparsamkeit verleiten, einen wohlfeilern anzunehmen.

§. 16.

Wer bereits einen geschickten Lehrer hat, der vertraue sich, ohne die dringendste Noth, keinem Andern an; denn gemeiniglich hat jeder seine eigene Lehrart, folglich geht viel Zeit dadurch verloren, ehe sich der Lernende wieder an eine andere Methode gewöhnt, wenn auch die Lehrer in den Grundsätzen selbst nicht von einander abweichen sollten. Einige Liebhaber der Musik rechnen sichs zum Verdienste an, bey vielen Meistern Unter-

richt gehabt zu haben: aber nur Wenige haben Ursache, darauf stolz zu seyn, denn ihr Geschmack ist gemeiniglich sehr unbestimmt, und in eine fehlerhafte Ungleichheit ausgeartet.

§. 17.

Der Lehrer, wenn er auch selbst kein Spieler vom ersten Range ist — denn gut unterrichten und vortreflich spielen sind zwey sehr verschiedene Dinge — muß, außer den nöthigen Kenntnissen, wenigstens einen gebildeten Geschmack und guten Vortrag haben. Die Gabe der Deutlichkeit, Herablassung und Geduld hat er in einem sehr hohen Grade nöthig. Er muß sich in einer gewissen Achtung bey seinen Scholaren zu erhalten wissen, ohne jedoch ein mürrisches Betragen gegen sie anzunehmen; denn mit Gelassenheit richtet man bey den Meisten ungleich mehr aus, als durch Schelten u. d. g. Er darf zwar nicht den kleinsten Fehler übersehen, aber ohne die Lernenden unnöthiger Weise aufzuhalten. Ueberhaupt kann er, ihrer verschiedenen Fähigkeiten wegen, nicht mit Allen nach Einem Plane verfahren. Manche begreifen alles geschwind; mit diesen muß er bald weiter gehen, damit sie in steter Uebung erhalten werden: Andere haben lange Zeit und öftere Erinnerungen nöthig, ehe sie etwas fassen; diesen darf er auf einmal nur wenig aufgeben u. s. w. Kurz, der Lehrer muß es sich ernstlich angelegen seyn lassen, seine Schüler je eher je lieber zu geschickten Musikern zu bilden. Fehlt es ihm an Eifer, Geschicklichkeit und Gaben hierzu, so sollte er sich mit Unterrichten nicht abgeben.

§. 18.

Außer einem guten Gehöre und der nöthigen Anlage *) zur Musik wird bey einem Lernenden natürliches Gefühl fürs Schöne, Beurtheilungskraft, Lust und anhaltender Fleiß vorausgesetzt, wenn die Bemühung des Lehrers gehörig fruchten soll. Die Erinnerungen desselben muß der

*) Genie, wenn man darunter eine vorzügliche Größe des Geistes überhaupt, oder außerordentliche Fähigkeiten zur Musik versteht, kann wohl nicht bey einem jeden angehenden Klavierspieler vorausgesetzt werden. Ueberdies läßt sich oft in den ersten Monaten noch nicht bestimmen, ob jemand viel Genie zur Musik habe, oder nicht. Ein geschickter Lehrer unterrichtete vor einigen Jahren einen jungen Menschen, welcher anfangs außerordentlich wenig versprach; denn nur mit vieler Mühe lernte er die Noten kennen, ihr Geltung gegen einander berechnen, die ersten Regeln der Fingersetzung gehörig anwenden u. s. w. und doch ist er gegenwärtig ein hoffnungsvoller Tonsetzer.

der Schüler auf das pünktlichste befolgen, und sich ja nicht einfallen lassen, nach eigenem Gutdünken zu handeln, oder die Uebungsstücke selbst wählen zu wollen. Er muß sich der Führung des Meisters ganz überlassen; Zutrauen zu ihm haben; seine Bemühung dankbar erkennen u. s. w. Er darf nicht verdrießlich werden, wenn ihn der Lehrer gewisse Stellen so oft wiederholen läßt, bis er sie richtig vorträgt. Sieht er nicht ein, warum dies oder jenes so, und nicht anders, seyn darf: so muß er den Lehrer um den Grund davon, oder um eine nähere Erklärung bitten, damit er nicht blos ein mechanischer Musiker werde.

§. 19.

Wer das Klavier nur zum Vergnügen spielen lernt, der hat genug gethan, wenn er täglich zwey Stunden darauf verwendet; anfangs wöchentlich etwa vier, wenn es seyn kann sechs, und in der Folge zwey bis vier Stunden Unterricht mit eingerechnet: wer aber das Klavierspielen zu seinem Hauptgeschäfte machen will, für den sind täglich drey bis vier Stunden Uebung kaum hinreichend, und außer diesen ist wenigstens noch Eine Lectionsstunde nöthig.

Da in diesem Buche nicht von der Musik überhaupt, sondern nur vom Klavierspielen die Rede ist, so kann ich mich hier auf eine nähere Bestimmung der verschiedenen Kenntnisse und Sprachen, welche der künftige Musiker, außer seinem eigentlichen Fache nöthig hat, nicht einlassen. Nur dies Einzige merke ich bey dieser Gelegenheit an, daß derjenige sich sehr irrt, welcher es für möglich hält, in sechs bis acht Jahren ein großer Tonkünstler zu werden. In der praktischen Musik mag es jemand binnen dieser Zeit, unter günstigen Umständen, zu einer ziemlichen Fertigkeit bringen können: aber dann bleibt ihm noch immer sehr viel zu lernen übrig. Man stelle sich daher das Studium der Musik nicht als eine so gar leichte Sache vor. Der Umfang derselben ist größer, als man gemeiniglich glaubt, und oft zu spät einsieht.

§. 20.

Zum Lernen ist das Klavier, wenigstens im Anfange, unstreitig am besten; denn auf keinem andern Klavierinstrumente läßt sich die Feinheit im Vortrage so gut erwerben, als auf diesem. Kann man in der Folge einen Flügel oder ein gutes Fortepiano daneben haben, so ist der Nutzen für den Lernenden desto größer; denn die Finger bekommen durch das Spielen auf diesen Instrumenten mehr Stärke und Schnellkraft. Nur

 darf

darf man nicht immer auf dem Flügel ꝛc. spielen, weil es auf Kosten des guten Vortrages geschehen möchte. Wer nicht beydes haben kann, der wähle das Klavier. Je besser aber das Instrument ist, je mehr Nutzen hat der Lernende; denn auf einem guten Klaviere wird er sich weit lieber üben, und mit mehr Ausdruck spielen lernen, als wenn er auf einem alten elenden Kasten klappern muß; wie das oft der Fall ist.

§. 21.

Der Lehrer wähle anfangs nur sehr kurze und leichte Stücke, damit der Anfänger, der außerdem viel zu merken hat, nicht eins mit dem andern vergesse, und zugleich die Lust zur fernern Erlernung der Musik verliere. Da er jetzt wohl ohnedies an einem größern ausgearbeiteten Tonstücke z. B. an einer guten Sonate, noch keinen Geschmack findet, so wird man ihm und dem Komponisten durch die Wahl solcher Stücke eben keinen großen Dienst erzeigen.

Einige sonst verdiente Männer rathen hierin zwar das Gegentheil: allein wahrscheinlich haben sie nur sehr wenige Anfänger, oder doch nur solche unterrichtet, welche mit außerordentlichen Talenten einen unermüdeten Fleiß verbanden; und bey diesen muß man freylich eine Ausnahme machen. Haben aber alle die, welche etwas Musik lernen wollen, die genannten Eigenschaften? Will nicht jeder Lernende, oder doch der größere Theil derselben, bald das Vergnügen haben, etwas spielen zu können? Wird nicht eben dadurch, daß er bald einige Stücke nach seiner Art vortragen kann, die Lust zum Lernen ungemein unterhalten? Sollte das noch der Fall seyn, wenn man ihn gleich anfangs mit schweren Stücken martert? — Ganz etwas anders ist es aber, jemanden allzulange beym Leichten aufhalten, und gleich beym Schweren anfangen. Das erste ist allerdings nicht gut: aber das zweyte — taugt noch weniger. Man fängt ja in allen Sachen vom Leichten an; warum nicht auch in der Musik? Dem emsigern Scholaren kann der Lehrer immerhin schwerere Stücke geben: geschieht das aber bey Allen ohne Ausnahme, so dürfte dadurch Mancher abgeschreckt werden, das Klavier zu erlernen, weil er sich unüberwindliche Schwierigkeiten dabey vorstellt.

§. 22.

Eben so unrecht ist es, wenn man den Lernenden etwas spielen läßt, wovon er noch keinen deutlichen Begriff hat. Jede Kleinigkeit muß ihm vorher, oder nach Umständen beym Spielen selbst, erklärt werden. Vorzüglich vortheilhaft ist es, wenn man sich mit ihm über das vorliegende Tonstück in eine kleine kritische Untersuchung einläßt, warum er z. B. jetzt

jetzt diesen oder jenen Finger nimmt; hier und da untersetzt, überschlägt; diese Noten geschwinder spielt, als jene u. s. w. Wenn man ihm alles erklärt hat, so lasse man es alsdann zur Probe den Lernenden selbst noch einmal aus einander setzen; daraus wird man bald bemerken, ob er alles gefaßt hat, und worin es ihm noch am meisten fehlt. Auch lernt er dadurch zugleich selbst etwas vortragen, sich in der Kunstsprache ausdrucken, und seine Ideen ordnen. Dann und wann mache man ihm allenfalls einen ungegründeten Einwurf, und lasse sich von ihm widerlegen; wenn er nämlich dazu schon weit genug ist. Eben so kann man ihn die in jedem Takte enthaltenen Diskantnoten gegen die im Basse berechnen lassen, besonders wenn sie nicht gehörig unter einander stehen, *) damit er die richtige Eintheilung derselben lerne. Durch dergleichen Uebungen kann ein geschickter Lehrer in den ersten Monaten, worin ich den Schüler ohnedies nicht immer ganze Stunden hindurch ununterbrochen spielen lassen würde, vielen Nutzen schaffen; nur versteht es sich, daß man die Lernenden dadurch nicht irre machen darf. Es wird hierbey schon einige Kenntniß vorausgesetzt; die ganz Schwachen muß man daher noch damit verschonen.

*) Z. B. oder: desgleichen: ferner:

Diesen falsch untergelegten Baßnoten muß er ihre rechte Stelle anweisen; denn gewiß wird er bey dieser Methode die Eintheilung weit eher lernen, als wenn man ihn nie selbst Hand anlegen läßt.

§. 23.

Personen, besonders männlichen Geschlechtes, die das Klavier lernen wollen, sollten sich freylich mit solchen Arbeiten, wodurch die Finger steif werden, gar nicht abgeben: da das indeß nicht bey allen Musiklernenden zu vermeiden ist, so muß man ihnen wenigstens vorher sagen, daß sie in diesem Falle keine sehr fertigen Spieler werden können. Wer aber die Musik, und besonders das Klavierspielen, zu seiner Hauptbeschäftigung machen will, der muß dergleichen Arbeiten schlechterdings unterlassen, weil es nicht möglich ist, sich mit steifen Fingern die nöthige Fertigkeit zu erwerben.

§. 24.

Das Klavier muß, in dem §. 12. angenommenen Sinne, immer rein gestimmt seyn, wenn das Gehör nicht verdorben, und der Schüler dadurch zur Erlernung des Singens oder eines andern Instrumentes z. B. der Violine rc. (wobey sehr viel auf die reine Intonation ankommt,) unfähig werden soll.

§. 25.

Man hüte sich beym Unterrichten, besonders im Anfange, Klavierauszüge von Operetten, Oratorien, Kantaten u. d. g. zu wählen; denn durch diese Stücke, die in ihrer Art vortreflich seyn können, wird die Fingersetzung des Lernenden sehr vernachlässiget, und besonders die linke Hand oft auf immer verdorben. Die wenigsten *) Klavierauszüge sind hierzu brauchbar, ob sie gleich in der Folge, wenn sich der Scholar schon eine gute Fingersetzung eigen gemacht hat, zur Bildung des Geschmackes rc. nützlich werden können. Der Komponist schrieb die Arien, Duette, Chöre u. d. gl. nicht für das Klavier, sondern für verschiedene andere Instrumente. Was aber z. B. für die Violine sehr bequem gesetzt ist, das läßt sich, ohne viele Freyheiten in der Fingersetzung, auf dem Klaviere oft gar nicht, oder äußerst unbequem heraus bringen. Für den Anfänger, welcher das Richtige vom Fehlerhaften, oder von dem, was man nur aus Noth erlaubt, noch nicht zu unterscheiden weiß, sind daher dergleichen Stücke nicht. Selbst manche übrigens große Komponisten setzen für gewisse Instrumente, deren Behandlung und Eigenschaften sie nicht genug kennen,

*) Ausnahmen giebt es allerdings, aber nicht viele.

kennen, so unnatürlich, daß oft der geübteste Spieler kaum damit fertig werden kann. Ein verständiger Lehrer, welcher nicht auf den Namen, sondern auf die Sache sieht, wird seine Schüler mit dergleichen Arbeiten verschonen; denn ich setze voraus, daß er nichts zum Unterrichten wählt, was er nicht vorher genau untersucht und zu seinem Zwecke brauchbar befunden hat. Blos also solche Stücke, die ganz eigentlich für das Klavier, und zwar von guten Meistern gesetzt sind, worin auch für die linke Hand gesorgt ist, muß man daher beym Unterrichten gebrauchen, sie mögen übrigens neu oder alt seyn; denn wir haben bekanntlich viele alte, aber sehr gute,*) hingegen eine Menge neuer höchst mittelmäßiger und ganz schlechter Stücke.

§. 26.

Da die Lehrer an kleinen Orten, und vorzüglich auf dem Lande, nicht immer Gelegenheit haben, die zum Unterrichten bequemen Stücke kennen zu lernen; da es ferner ihre ökonomischen Umstände gewöhnlich nicht erlauben, sich alles anzuschaffen, was von Zeit zu Zeit herauskommt: so hoffe ich ihnen einen Dienst zu erweisen, wenn ich hier einige Werke, welche beym Unterrichten mit Nutzen zu gebrauchen sind, nahmhaft anzeige.

§. 27.

Für ganz rohe Anfänger werden vielleicht die am Ende dieser Anweisung enthaltenen kleinen Handstücke **) brauchbar seyn. Auch hat C. P. E. **Bach** kleine und kurze Anfangsstücke fürs Klavier herausgegeben, worunter einige sehr leicht sind. Für die Güte derselben bürgt der Name des Verfassers. In C. G. Tübels kurzem Unterrichte von der Musik ꝛc. sind unter den 77 eingerückten Uebungsexempeln aus allen Tönen verschiedene, die ich allenfalls vorschlagen würde, wenn sie nicht im Violinschlüssel ständen, und nebst der nur aus zwey bis drey Bogen bestehenden Anweisung drey Thaler kosteten. — Oeffentlich heraus gekommene Handstücke von der Art hat man überhaupt nur wenige, weil nicht leicht ein Komponist

*) Hierunter rechne ich außer andern Händels Klaviersachen; Pieces de Clavecin von *Couperin*; (ehemaligen Hoforganisten in Paris); Sebastian **Bachs** Werke u. a. m. Aber freylich sind dergleichen vortrefliche Tonstücke zum Theil selten, und nur für geübte Spieler.

**) Unter Handstücken verstehe ich hier, außer kurzen Allegros, Andante u. dgl. auch leichte und gut gesetzte Menuetten, Polonoisen ꝛc.

von Ruf damit auftreten mag; *) indeß giebt es viele ungedruckte, die beym Unterrichten mit Nutzen gebraucht werden können **). Neben her gebe man dem Lernenden, in Ermangelung eigentlicher Klavierstücke von dieser Gattung, allenfalls ganz kurze, für das Klavier gesetzte Lieder. Unter die leichtesten, die mir bekannt sind, rechne ich: J. F. **Reichardts** Lieder für Kinder ꝛc. 3 Theile; **Eben desselben** Lieder von Gleim und Jacobi; J. A. **Hillers** 50 geistliche Lieder für Kinder, nebst einer Violinstimme, vom Jahr 1774; **Desselben** Lieder, einer churländischen Dame zugeeignet; J. H. **Rollens** Sammlung geistlicher Lieder für Liebhaber eines ungekünstelten Gesanges; J. A. P. **Schulzens** Lieder im Volkstone, 2 Sammlungen u. a. m. Können die Schüler mit diesen und ähnlichen leichten Liedern und Handstücken fertig werden — darüber kann aber wohl ein halbes Jahr, und nach Beschaffenheit ihrer Fähigkeiten und des gehabten Unterrichtes, vielleicht noch mehr Zeit hingehen —: so mache man mit etwas größern Stücken den Anfang. Jetzt werden vorzüglich J. G. **Witthauers** 4 Sammlungen vermischter Klavier- und Singstücke (im G-Schlüssel) gute Dienste thun; außer diesen giebt es ähnliche Sammlungen von verschiedenen Komponisten, Klavierpartien u. dgl. die hierzu zum Theil ganz nützlich sind. Nun wird es Zeit zu kleinen Sonaten überzugehen, deren man gegenwärtig in großer Menge hat. Ich selbst gab vor kurzem zwey Sammlungen heraus, die zu diesem Zwecke bestimmt waren. Schwerer sind die von E. W. **Wolf**, **Sander** und **S. Schmiedt**. Meine leichten Sonaten würde ich mit Anfängern im ersten Jahre nicht nehmen: denn ob gleich keine schweren Passagen darin vorkommen, so setzen sie doch einen schon etwas gebildeten Geschmack und eigenes Gefühl voraus, wenn sie dem Lernenden nicht ekelhaft werden sollen. Ob sie, nebst den übrigen zwey ältern Sammlungen, wovon die zweyte verbesserte Auflage heraus ist, in der Folge zur Erlernung eines guten Vortrages brauchbar seyn könnten, überlasse ich Kennern zur Entscheidung. Sind die Scholaren schon weiter, so kann man **Greßlers**, **Gruners**, **Blums**, **G. Bendas**, **Sanders** (größere,) † **Zinks** ***,) † **Vierlings**, † **Haydns**, E.

*) Doch machte vor einiger Zeit C. G. **Tag** Hoffnung zu einigen Sammlungen wirklich leichter und zweckmäßiger Handstücke ꝛc. womit er gewiß großen Nutzen schaffen wird.

) Die größtentheils abgeschmackten **Murkys ꝛc. sind ganz füglich zu entbehren.

***) Die mit einem † bezeichneten Sonaten stehen im Violinschlüssel. — Bey dieser Gelegenheit muß ich anmerken, daß die Erlernung des G- oder Violinschlüssels jetzt sehr nö-

E. W. Wolfs, Häßlers, C. P. E. Bachs ꝛc. *) Sonaten mit ihnen studieren. Daß man auch einige Trios, Quartette, Konzerte ꝛc. von guten Meistern mit seinen Schülern durchnehme, ist des Taktes und Pausirens wegen nöthig. Doppelsonaten für zwey Klaviere, oder Sonaten für 4 Hände auf Einem Klaviere z. B. von P. Schmidt, Mozart, Seydelmann, Rozeluch, Vanhall, E. W. Wolf ꝛc. sind zu dieser **) Uebung ebenfalls brauchbar. Auch Fugen z. B. von Händel, S. Bach, C. P. E. Bach, Kirnberger ꝛc. sollte man seine Scholaren dann und wann spielen lassen; denn wenn auch diese Gattung von Tonstücken jetzt weniger geschätzt wird, als ehedem: so hat doch der Klavierspieler, in Ansehung der außerdem oft vorkommenden Bindungen, Spannungen ꝛc. großen Nutzen davon, und der künftige Orgelspieler kann sie gar nicht entbehren.

Wenn ich hier manche verdienstvolle Männer nicht nenne, so geschieht dies keines Weges aus Geringschätzung; sondern weil mir ihre Arbeiten entweder nicht bekannt sind – denn welcher Musiker besitzt wohl alles, was nur seit 10 Jahren heraus gekommen ist? — oder weil sie mehr für den Flügel ꝛc. als für das Klavier geschrieben haben. Ueberdies würde hier ein vollständiges Verzeichniß aller Komponisten und ihrer Arbeiten für das Klavier ganz überflüssig seyn; denn mancher Lehrer ist gewiß nicht im Stande, sich binnen etlichen Jahren nur die Hälfte der oben genannten Werke anzuschaffen, da z. B. C. P. E. Bach allein eine beträchtliche Anzahl Klaviersonaten herausgegeben hat. In zehn Jahren wird ohnedem dieser Paragraph eines starken Zusatzes bedürfen; denn bis dahin ha Deutschland wahrscheinlich einen ansehnlichen Zuwachs von Musikalien zu erwarten.

nöthig wird, theils weil viele Klaviersachen darin stehen; theils weil er manche Vorzüge hat, worunter dieser wohl der wichtigste ist, daß man bey den höhern Tönen nicht so viele Nebenlinien zu übersehen hat. Auch gut und schlecht geschriebene, gestochene und gedruckte Noten muß man den Lernenden abwechselnd vorlegen, damit sie nicht blos an Eine Gattung gewöhnt werden.

*) Ich ordne die Namen nicht nach dem Alphabete, noch viel weniger nach dem Rang oder Werthe der Arbeiten, sondern so, wie ungefähr der Schwierigkeiten in den genannten Werken immer mehrere werden: aber freylich nur ungefähr, und zwar im Ganzen genommen; denn hin und wieder trift man in übrigens leichten Sonaten ziemlich schwere Stellen an. Auch haben verschiedene dieser Männer z. B. Bach, Häßler, Wolf ꝛc. leichte und schwerere Sonaten geschrieben. Ueberhaupt ist es nicht möglich, das Schwere und Leichte im Allgemeinen genau zu bestimmen; denn dieser hält langsame Sätze, jener geschwinde, ein Dritter solche, die viel Ausdruck erfordern u. s. w. für schwer. Die Ursachen davon ließen sich leicht finden, wenn nur dadurch etwas gewonnen würde.

**) Nur lasse man nicht zu viele Stücke von der Art spielen, weil sie auf die Fingersetzung und vorzüglich auf die Haltung der Hände und Arme einen schädlichen Einfluß haben können; denn mehrentheils müssen beyde Personen dabey ziemlich gepreßt sitzen, die Hände verdrehen u. dgl. m.

ten. — Indeß wird man hoffentlich die angezeigten Werke auch alsdann größtentheils zu der erwähnten Absicht noch brauchbar finden. Der Geschmack ändert sich zwar oft, aber wahrer innerer Werth ist der Mode nicht so sehr unterworfen. Das beweisen unter andern S. Bachs, Händels, Hassens und Grauns Werke.

§. 28.

Der Lehrer darf zum Unterrichten nicht immer Stücke von Einem Meister wählen, denn jeder hat seine besondere Manier, mit der man endlich bekannt wird, und für die man dann vielleicht ausschließende Vorliebe gewinnt; deswegen ist aber der Lernende noch nicht im Stande, die Arbeiten anderer Tonsetzer, wenn sie auch nicht schwerer, vielleicht wohl gar leichter sind, nach dem Sinne des Komponisten vorzutragen. Man muß daher dem Scholaren durch die Abwechselung nützlich zu werden suchen; denn die Mannigfaltigkeit gewährt überhaupt mehrere Vortheile. Sie unterhält, vergnügt mehr, giebt Anlaß zu nützlichen Regeln, Vergleichungen, Anwendungen; sie erweitert den Gesichtskreis, bestimmt die Empfindungen näher u. s. w. folglich sorgen diejenigen Lehrer, welche beym Unterrichten blos ihre eigenen Kompositionen spielen lassen — wären sie auch noch so vortreflich — in dieser Rücksicht nicht gut für ihre Schüler.

§. 29.

Ein anderer Fehler wird sehr oft dadurch begangen, daß man den Anfänger die Stücke so lange spielen läßt, bis er sie auswendig kann. Zur Erreichung eines gewissen Endzweckes, von welchem weiter unten mehr, mag das gut seyn: aber im Notenlesen, in der Eintheilung derselben, im Takte, in der Fingersetzung ꝛc. nimmt der Schüler bey dieser Uebung wenig oder gar nicht zu, weil er, ohne sich etwas dabey zu denken, zuletzt blos maschinenmäßig handelt. Besser ist es daher, wenn man ihn das aufgegebene Tonstück nur so lange üben läßt, bis er es in einer sehr mäßigen Bewegung zusammenhängend spielen kann.

Damit man mich nicht unrecht verstehe, muß ich hierbey eine Anmerkung machen. Ich halte nur die Methode für schlecht, wenn man jeden Lernenden, ohne Rücksicht auf seine Fähigkeiten, ganze Wochen hindurch mit Einem Stücke aufhält, und ihn so lange müßig läßt, oder wenigstens nur die Finger und nicht den Kopf desselben beschäftiget, bis er es ganz fertig spielen kann. Die Geschwindigkeit ist nur etwas Mechanisches, und kommt ohnedies mit der Zeit durch lange Uebung: aber

aber eigene Beurtheilung, Fertigkeit im Notenlesen, Sicherheit im Takte, Mannigfaltigkeit im Vortrage ꝛc. erwirbt man sich aus wenigen Stücken nicht. Was dem Anfänger jetzt noch schwer ist, das wird ihm in einem Jahre ganz leicht vorkommen, wenn nur der Lehrer für einen hinlänglichen und gut gewählten Vorrath von Musikalien sorgt. Ist der Lernende über die ersten Schwierigkeiten hinweg, das heißt: kann er leichte Handstücke ohne große Mühe spielen: so halte man ihn dazu an, daß er die Stücke zusammenhängend, ohne einzelne Noten oder Takte ꝛc. zu wiederholen, vortragen lerne; denn dies unzeitige Unterbrechen, Wiederholen ꝛc. ist ein Fehler, welcher sich nur gar zu bald einschleicht, wenn man ihm nicht gleich anfangs vorzubeugen sucht. Ist der Schüler so weit, daß er ununterbrochen fortspielen kann, so begleite ihn der Lehrer mit der Violine; denn dieses Instrument, oder allenfalls die Flöte *) sollte billig jeder Klaviermeister spielen können. Dadurch lernt der Scholar den Takt im Ganzen weit sicherer halten, als durch andere Hülfsmittel; er gewöhnt sich mehr daran, seine Stücke zusammenhängend vorzutragen; er bekommt außerdem, wenn anders der Lehrer gut spielt, einen bessern Vortrag; er bildet den Geschmack; lernt hören, und zugleich wird die Lust zur Musik dadurch sehr vermehrt. Anfangs kann der Lehrer allenfalls nur die Noten des Schülers mitspielen, wenn dieser noch im Takte fehlt, bis er etwas sicherer wird; in der Folge wählt man Stücke mit einer obligaten Violine, d. h. worin der Violinist hin und wieder die Hauptmelodie, oder einige Takte blos mit der Begleitung des Klavierbasses allein ꝛc. zu spielen hat. Durch dergleichen Uebungen lernt der Scholar mit fortlesen, und, weil in solchen Fällen oft Pausen vorkommen, zugleich pausiren. Wird ihm das Letztere schwer, so schreibe man die Stellen, welche der Violinspieler allein vorzutragen hat, mit kleinen Noten in des Schülers Stimme, damit er nachlesen lerne — denn auch das hat seinen Nutzen — bis er endlich Sicherheit bekommt, und ohne dieses Hülfsmittel fertig werden kann. Klaviertrios, deren es in Menge giebt, sind hierzu am bequemsten. Nur nehme man beym Zusammenspielen die Stücke etwas leichter, als sie der Lernende vorher gehabt hat; denn was er **allein** so ziemlich heraus brachte, das glückt deswegen noch nicht, wenn er mit einem Zweyten ununterbrochen fortspielen soll. Kann man zuweilen noch einen Dritten zum Violoncell ꝛc. bekommen, so wird der Nutzen für den Lernenden desto größer.

§. 30.

Wenn der Scholar einen richtigen und guten Vortrag bekommen soll — und das soll er doch wohl? — so muß ihm der Lehrer das aufgegebene Stück, anfangs zwar simpel, (ohne willkührliche Zusätze,) aber mit Ausdruck vorspielen; nur würde ich das alsdann erst thun, wenn der

*) Spielt der Lehrer kein ander Instrument, so muß er Doppelsonaten u. dgl. zu dieser Uebung wählen.

Schüler schon so ziemlich damit fertig werden kann; denn sonst lernt er es vielleicht nur nach dem Gehöre, und beschäftiget blos das Gedächtniß, aber nicht den Verstand — und das soll er niemals. Außerdem trägt das öftere Hören guter Musiken, vorzüglicher Spieler, und besonders gefühlvoller Sänger, ungemein viel zur Bildung des Geschmackes bey. Wer zugleich noch auf einem andern Instrumente z. B. auf der Violine, Flöte rc. oder auch im Singen Unterricht haben kann, der wird desto größere Fortschritte im Klavierspielen machen.

In Absicht auf den richtigen Vortrag sind manche Lehrer anfangs zu saumselig; denn sie lassen es gut seyn, wenn ihre Schüler nur einen schicklichen Finger nehmen, im Takte bleiben u. s. w. sie mögen übrigens noch so holpericht und geschmacklos klimpern. Schon in den ersten Stunden muß man den Lernenden, zwar nicht zu gewissen Feinheiten, aber doch zu einem guten singenden Tone, zum Tragen *) desselben, zur Abwechselung des Starken mit dem Schwachen rc. anhalten; denn jetzt wird ihm das Schlechte in gewissen Fällen fast eben so schwer, als das Gute. Man nehme lieber weniger mit seinen Schülern, und gewöhne sie zugleich an den bessern Vortrag; denn es kommt nicht darauf an, wie viel der Lernende Stücke spielt, sondern wie er sie vorträgt. Aber freylich würde man anfangs zu viel verlangen, wenn man ihm sehr langsame oder lange Adagio gäbe; denn diese erfordern mehrere Feinheit im Ausdrucke, und einen schon gebildetern Geschmack, als man jetzt von ihm verlangen kann.

§. 31.

Viele Lehrer pflegen eine geraume Zeit hindurch beym Unterrichten nur solche Stücke zu wählen, welche nichts, oder blos ein ♯, allenfalls ein ♭, vorgezeichnet haben. In den ersten Stunden mag das hingehen, und gewissermaßen nöthig seyn: allein in der Folge lege man ihnen Stücke mit mehreren Kreuzen und Been vor, damit sie bey Zeiten an die so genannten schweren Töne gewöhnt werden.

Ob es aber im Allgemeinen wirklich viel schwerer sey, aus Tönen mit etlichen Kreuzen oder Been zu spielen, als aus solchen, die nichts, oder nur wenig vorgezeichnet haben, ist noch immer die Frage. Vielleicht bestehen die Schwierigkeiten im ersten Falle zum Theil mehr in der Einbildung, oder im Ungewohnten, **) als in der

*) Unter dem Tragen der Töne versteht man das Aneinanderhängen derselben, so daß beym Fortschreiten von einem Tone zum andern keine Lücke (Pause) entstehe. Auf dem Klaviere ist dies so genannte Tragen sehr gut zu erreichen, weil man der Taste nach dem Anschlage noch einen Druck geben kann.

**) Weil der Anfänger, wenn er selten aus solchen Tönen spielt, unter andern gewöhnlich die Vorzeichnung vergißt, und folglich oft falsch z. B statt *des*, *d* greift u. s. w.

der Sache selbst. Um sich hiervon zu überzeugen mache man z. B. in D, B oder A dur einen Läufer durch mehrere Oktaven in die Höhe, und alsdann in C dur. Ganz gewiß ist das Erstere viel leichter, als das Letztere; denn daß sich der Daumen nach einer Obertaste weit bequemer untersetzen läßt, als nach einer untenliegenden, wird wohl ein Jeder zugestehen. Ueberdies hat man in den Tönen mit etlichen Kreuzen oder Been nicht erst nöthig zu überlegen, welchen Finger man nehmen will, da sie größtentheils schon bestimmt sind: allein in C dur, worin die Fingersetzung bey vielen Stellen sehr verschieden seyn kann, wählt man in Rücksicht der Folge oft nicht den schicklichsten Finger. Indeß räume ich gern ein, daß Stücke aus Tönen mit vielen Kreuzen oder Been schwerer seyn können, als andere; denn wenn viele Obertasten, und besonders in springenden Passagen, unmittelbar nach einander vorkommen, so kann es allerdings mit Schwierigkeiten verbunden seyn; zumal wenn der Komponist durch unspielbare Stellen die Fingersetzung geflissentlich oder aus Nachlässigkeit erschwert hat. Aber solche Stücke sollte man auch zum Unterrichten nicht wählen.

§. 32.

Damit der Anfänger die Tasten eher finden lerne, und nicht immer von den Noten wegzusehen nöthig habe, kann man ihn einige Stücke aber nur Einige, auswendig lernen und im Finstern spielen lassen. Daß er aber anfangs nie von den Noten wegsehen und die Klaves suchen solle, erwarte man nur nicht — so schädlich auch dies Wegsehen des Zusammenhanges wegen ist —; denn selbst der geübteste Klavierspieler thut dann und wann einen Blick auf die Finger. Indeß ist es allerdings des Lehrers Pflicht, den Anfänger, wo möglich, davon abzuhalten. Bey stufenweise folgenden Tönen darf man ihm das Wegsehen von den Noten nur etwa in den ersten Stunden und dann nicht mehr erlauben: allein bey Sprüngen möchte dieses Hülfsmittel sogleich nicht zu entbehren seyn; nur muß man die erwähnte Nachsicht nicht zu lange gebrauchen.

§. 33.

Die ersten Uebungsexempel, und sollten es auch nur die Tonleitern seyn, *) lasse man den Lernenden anfangs mit der rechten Hand allein spielen. Kann er damit in mäßiger Geschwindigkeit fertig werden, so nehme man dieselbe Uebung mit der Linken, und alsdann erst mit beyden Händen zugleich vor; denn die Beyspiele mögen auch noch so leicht seyn, so gehört

*) Es versteht sich, daß hierzu noch keine Noten erfordert werden.

doch schon einige Fertigkeit dazu, wenn man mit beyden Händen zu gleicher Zeit dieselbe Tonfolge spielen soll.

§. 34.

Damit sich der Anfänger, nach einiger erlangten Kenntniß, auch in des Lehrers Abwesenheit üben könne, und dabey in der Fingersetzung nicht fehle, so bestimme man durch Zahlen bey den ersten Uebungsexempeln jeden Finger; in der Folge thue man dies nur bey gewissen verführerischen Stellen, alsdann blos bey einzelnen Noten. Kann man ihm endlich selbst schon genugsame Einsicht und Beurtheilung zutrauen, so sind diese Winke nicht mehr nöthig.

§. 35.

Der Triller muß gleich in den ersten Stunden fleißig geübt werden, jedoch anfangs ganz langsam, und nur nach und nach etwas geschwinder, aber so, daß der Lernende beyde Tasten, ohne die Finger dabey zu hoch aufzuheben, mit gleicher Stärke und Geschwindigkeit anschlage; denn gemeiniglich wird der höhere Ton des Trillers bey Anfängern schwächer und geschwinder, als der tiefere. *) Wer aber den Triller nur selten und anfangs gar nicht übt, der dürfte ihn in der Folge wohl schwerlich gut lernen; es wird immer ein so genanntes Meckern bleiben. Mancher übrigens recht brave Klavierspieler könnte hiervon einen redenden Beweis abgeben.

§. 36.

So nöthig und schön die Geschwindigkeit beym Klavierspielen ist, so schädlich kann sie dem Anfänger werden, wenn man ihn zu früh dazu anhält. Denn gemeiniglich leidet dabey die Deutlichkeit; gewisse Töne werden so ganz unmerklich überhüpfet; die richtige Fingersetzung wird vernachlässiget, und was der Uebel mehr sind.

§. 37.

Viele Personen pflegen zu eilen, (nach und nach immer geschwinder zu spielen,) Andere verfallen in den entgegen gesetzten Fehler, den man anhalten (schleppen) nennt; der Lehrer hat daher sorgfältig darauf zu sehen,

*) Wenigstens habe ich dies immer bemerket, wenn die höhere Taste mit dem vierten Finger (der rechten Hand) angeschlagen wurde; weil nämlich der genannte Finger schwächer und kürzer ist, als der dritte.

sehen, daß die Lernenden bis zur letzten Note in der angefangenen Bewegung bleiben. Wollen Erinnerungen nicht fruchten, so nehme man das Taktschlagen oder die Violine zu Hülfe. Schläfrigen Personen würde ich in dieser Absicht viele geschwinde, feurigen aber oft langsame Stücke zu spielen geben.

§. 38.

Alle unanständige Mienen, Verzuckungen, Grimassen, wie sie den Namen haben mögen, desgleichen das Stampfen mit den Füßen, die Abtheilung des Taktes durch eine Bewegung des ganzen Körpers, das Schütteln oder Nicken mit dem Kopfe, das Schnauben bey dem Triller oder bey einer schweren Passage, u. dgl. muß man dem Lernenden, ohne Rücksicht des Standes und Geschlechtes, gleich anfangs nicht zulassen. Hier ist Artigkeit oder Nachsicht gegen ein Frauenzimmer sehr tadelhaft; denn ob gleich die Musik eigentlich nur durch das Gehör empfunden wird, so will doch auch das Gesicht dabey nicht beleidigt seyn. Mancher Musiker, welcher uns durch sein Spielen entzückt, schwächt den guten Eindruck merklich, wenn seine karrikaturmäßigen Ziererеyen uns entweder zum Lachen reizen, oder wenn dessen scheinbare Konvulsionen die Anwesenden wohl gar in Furcht und Schrecken setzen. — Ob übrigens eine dem Charakter des Stückes entsprechende Miene etwas zur Verstärkung des Ausdruckes beytragen könne, wird im Kapitel vom Vortrage untersucht werden.

§. 39.

Dann und wann lasse man seine Scholaren das, was sie gelernt haben, in Gegenwart mehrerer, auch wohl fremder Personen und Musikkenner spielen. Dies hat einen doppelten Nutzen; denn es unterhält die Lust ungemein, wenn der Lernende Gelegenheit hat, seine gemachten Fortschritte zu zeigen; sodann bekommt er dadurch zugleich eine anständige Dreistigkeit, woran es vielen schon geübten Spielern sehr zu ihrem Nachtheile fehlt. Hat der kleine Virtuose seine Stücke so vorgetragen, daß man damit zufrieden seyn kann, so wird ein ihm ertheiltes Lob, mit der Ermahnung zum fernern Fleiße verbunden, bey einer solchen Gelegenheit mehr fruchten, als in einer gewöhnlichen Lehrstunde. Fallen die ersten Versuche von der Art nicht nach Wunsch aus, so tadle man ihn deswegen nicht, oder wenigstens mit vieler Mäßigung; denn in solchen Fällen hat gewöhnlich die den Mehrsten

sten eigene Schüchternheit an der mißlungenen Ausführung den größten Antheil.

Ueberhaupt sollte jeder Lehrer beym Loben und Tadeln auf den sittlichen Charakter seiner Schüler, wenigstens in einem gewissen Alter, sorgfältig Rücksicht nehmen; denn ein ertheiltes Lob, welches den Einen zum fernern Fleiße ermuntert, das verleitet den Andern vielleicht zum Stolze. Eben so kann auch der Tadel zur Unzeit schädliche Folgen haben. Ueberdies kommt viel darauf an, ob Fehler blos aus Uebereilung, oder aus strafbarer Unachtsamkeit begangen werden; ob der Schüler aus Mangel an Fähigkeiten, oder aus Trägheit, nicht genugsam zunimmt u. s. w.

§. 40.

Die Finger müssen beym Spielen alle geübt werden, weil gewisse Stellen vorkommen, welche ohne den Daumen oder kleinen Finger gar nicht, oder nur sehr unbequem und holpericht heraus zu bringen sind; es ist daher unrecht, diese beyden Finger, besonders aber den Daumen, ganz müßig zu lassen, oder nur im höchsten Nothfalle zu gebrauchen. Unsere jetzigen Tonstücke sind größtentheils so beschaffen, daß man oft noch mehrere Finger zu haben wünschen möchte. Ehedem wäre dieser Wunsch vielleicht überflüssig gewesen, weil die ältere Setzart von der unsrigen sehr abwich. Gegenwärtig ist man zuverlässig nicht im Stande, gewisse Passagen ohne den Daumen heraus zu bringen, vorausgesetzt daß man nicht immer mit den Händen auf dem Klaviere herum springen, oder wohl gar die Arme mit hin und her bewegen will. Wer aber auf diese Art spielt, der hat ganz gewiß nicht den besten Vortrag.

§. 41.

Weil bey dem Spielen selbst viel darauf ankommt, in welcher Lage man vor dem Klaviere sitzet (oder stehet,) um die Hände und Finger ungezwungen, und mit der nöthigen Leichtigkeit gebrauchen zu können, so beobachte man die folgenden allgemeinen Regeln:

1) Man muß gerade vor dem eingestrichenen c sitzen, damit man so wohl die höchsten als tiefsten Töne bequem erreichen könne.

2) Der Leib muß ungefähr 10 bis 14 Zoll vom Griffbrete entfernt seyn. Es versteht sich, daß eine Person, die noch sehr kurze Arme hat, den Stuhl etwas näher rücken kann.

3) Man

3) Man darf weder zu hoch noch zu niedrig sitzen, sondern so, daß der Elbogen merklich d. h. einige Zoll höher ist, als die Hand. Sind die Gestelle, besonders für noch nicht erwachsene Personen, zu hoch — wie das gewöhnlich der Fall ist —: so erhöhe man den Sitz. Denn es ermüdet sehr und hemmt die nöthige Kraft beym Spielen, wenn man die Hände eben so hoch oder höher, als den Elbogen. halten muß; weil dadurch die Nerven gespannt werden. (Die Arme dürfen zwar nicht an den Leib gepreßt, aber auch nicht zu weit davon entfernt seyn.)

Daß die Befolgung dieser drey Regeln ungemein viel zur Bequemlichkeit beym Spielen beytrage, wird man durch einen entgegen gesetzten Versuch sogleich bestätiget finden.

§. 42.

Auf die gute und richtige Haltung der Hände und Finger kommt nicht weniger an, daher merke man sich hierbey die folgenden Regeln:

1) Die drey längern (mittlern) Finger müssen immer etwas eingebogen, der Daumen und kleine aber gerade vorwärts (ausgestreckt) gehalten werden, damit man, wegen der Kürze dieser Letztern, nicht die Hände und Arme bald vorwärts schieben, bald wieder zurück ziehen muß.

Streckt man die drey längern Finger aus, so werden zugleich die Nerven gespannt, folglich kann man nicht mit der nöthigen Leichtigkeit spielen. Blos bey großen Sprüngen und weiten Spannungen ist es nothwendig, und also erlaubt, die drey längern Finger ausgestreckt (steif, nicht eingebogen,) zu halten.

2) Der Daumen muß immer über der Tastatur befindlich seyn, folglich darf er nie herab hangen, oder an das Leistchen gestemmt werden, weil durch die genannten beyden Fehler unter andern unvermeidliche Lücken (fehlerhafte Trennungen der Gedanken) entstehen würden, ehe der Daumen auf seinem Platze wäre.

(Daß auch die übrigen Finger nicht herab hangen dürfen, versteht sich; nur wird dieser Fehler seltener begangen.)

3) Die Finger müssen nicht zu nahe beysammen, sondern immer lieber ein wenig von einander entfernt liegen, damit man die vorkommenden Spannungen, wo möglich, ohne Bewegung der Hände nett und zusammen-

hängend heraus bringen könne; denn blos mit den Fingern soll man spielen. Nur bey großen Sprüngen ist eine kleine Bewegung der Hände und Arme unvermeidlich.

4) Die Hände müssen immer (ziemlich) gleich hoch über dem Griffbrete seyn; es ist daher unrecht, wenn man sie z. B. bey abgestoßenen Tönen zu merklich in die Höhe hebt, oder bey gezogenen (geschleiften) Stellen fast auf den Tasten liegen läßt, weil leicht eine fehlerhafte Ungleichheit im Vortrage daraus entsteht.

§. 43.

Außer diesen Regeln, welche sich auf die richtige Haltung der Finger und Hände beziehen, hat der Lehrer anfangs vorzüglich darauf zu sehen, daß die Scholaren, wenn die Dauer der vorgeschriebenen Noten vorüber ist, jeden Finger sogleich von den Tasten abheben, und keinen so lange liegen lassen, bis sie ihn wieder brauchen. Denn durch den so gewöhnlichen Fehler, daß Anfänger oft alle fünf Finger auf den Tasten haben, entsteht, außer der unrichtigen Harmonie, ein matter und unzusammenhängender Vortrag, weil die Finger, wenn man sie nöthig hat, oft noch weit von ihrer Stelle entfernt sind. Es wäre nützlich, wenn solche Personen dann und wann Gelegenheit hätten, auf einer Orgel ꝛc. zu spielen, damit sie die Nothwendigkeit des Abhebens einsehen lernten.

§. 44.

Da jedem Klavierspieler daran gelegen seyn muß, sein Instrument in gutem Stande zu erhalten, so will ich hier das Nöthigste darüber anmerken.

Wenn eine Saite reißt, so muß man sogleich eine andere dafür aufziehen, weil sonst die Einzelne den Druck allein bekommt, zu sehr ausgedehnt, folglich bald zu tief wird, und bey einem nur mäßig starken Anschlage ebenfalls springt. Einige biegen zwar, um das Letztere zu verhüten, und gleich fortspielen zu können, die messingenen Blätter unter ein ander Chor Saiten: allein wenn dies mehrmals geschieht, so brechen diese Blätter (Stifte) ab, und außerdem wird der Eine Ton merklich unrein, der Anschla ungleich u. dgl. m. folglich taugt dieses Hülfsmittel nicht. Die neue Saite darf weder zu stark noch zu schwach seyn. Ist sie zu stark, so muß sie zu scharf gespannt werden, und hält also nicht, oder der Ton wird

wird dumpfig; im entgegen gesetzten Falle kann sie keinen vollen, kräftigen Ton geben. Die Klaviermacher sollten daher die Nummern der Saiten durchgängig an die Tasten, oder bey die Wirbel ꝛc. schreiben, weil auf einen richtigen Bezug des Instrumentes sehr viel ankommt. Da aber auch nicht alle Saitenfabrikanten, in Ansehung der Stärke, einerley Maßstab haben, so daß z. B. an einem Orte No. 4. so stark ist, als an einem andern No. 3 ꝛc. so muß man die Augen, oder noch sicherer ein Probiereisen *) dabey zu Hülfe nehmen, und die neue Saite mit der alten (und den übrigen) vergleichen.

Es wäre sehr nützlich, wenn der Lehrer beym Aufziehen einer neuen Saite den Scholaren, auch den Vornehmern, selbst Hand anlegen ließe, und ihm die kleinen Vortheile dabey zeigte so selten das auch geschehen mag —; denn oft ereignen sich Fälle, worin man diese Kenntniß nöthig hat. Fast jeder andere bloße Liebhaber der Musik (Dilettant) lernt sein Saiteninstrument, wenigstens im Nothfalle, beziehen und stimmen, nur der Klavierspieler nicht. Und doch hat selbst der Begüterte, wenn er z. B. von der Stadt entfernt lebt, nicht immer jemanden in der Nähe, der eine Saite aufziehen kann.

§. 45.

Durch das gewaltsame Umdrehen der Wirbel beym Herausziehen derselben, besonders wenn es nicht gerade in die Höhe, sondern seitwärts gebogen geschieht, werden die Löcher erweitert, so daß das Instrument in der Folge die Stimmung nicht halten kann; man muß daher behutsam dabey verfahren, und die Wirbel mit einer Zange gerade in die Höhe heraus ziehen, oder wenn es vermittelst des Stimmhammers geschehen kann, (welches besser ist,) den Wirbel beym Umdrehen aufwärts immer mit nachheben. Die Saiten müssen von oben herunter ordentlich reihen-, nicht klumpenweise, über einander, fest und ungefähr acht bis zwölfmal herum aufgewickelt werden, und zwar in der Mitte, so daß sie dem Stege in Absicht auf die Höhe gleich, oder etwas tiefer liegen. Windet man sie zu hoch, so biegen sich die Wirbel oben über, und erweitern die Löcher, so wie im Gegentheile der Ton gedämpfet wird, wenn die Saiten auf dem Resonanzboden aufliegen. Beym letztenmal Umwinden bricht man das noch übrige Endchen ab, oder biegt es in die Höhe, daß die Saite auf den Wirbel (nicht auf das Endchen) zu liegen kommt, sonst wird sie durch-

*) Eine eiserne Platte mit vielen Löchern von verschiedener Größe. Bey jedem Loche ist die Stärke der Saite durch eine beygefügte Nummer bemerkt.

schnitten, und reißt gemeiniglich. Die Wirbel müssen, ehe man zu stimmen anfängt, fest und ganz bis auf den Grund eingeschlagen werden, damit sie nicht nachgeben, oder sich oben über biegen, und die Löcher erweitern. Beym Aufziehen selbst darf man die Saite nicht plötzlich (ruckweise) stark anspannen, sondern nur allmählich; denn sie springt nicht so leicht, wenn man sie nach und nach ausdehnt.

§. 46.

Die so genannten Tuchschlingen, (Tuchstreifen,) durch welche die Saiten gezogen werden, haben einen doppelten Nutzen; sie verhindern nämlich das Nachklingen und halten zwey und zwey Saiten besonders zusammen, daß sie bey einem etwas starken Anschlage nicht von den messingenen Blättern abgleiten, oder gar springen, wenn die ganze Kraft des Druckes auf sie allein, oder nur auf Eine von beyden käme. (Denn selbst die nebenliegenden Chöre helfen, vermittelst der erwähnten Tuchstreifen, dem Drucke gleichsam mit widerstehen und das Springen der Saiten verhindern.) Man muß also die neuen Saiten wieder da durchziehen, wo die alten gelegen haben, und zugleich darauf sehen, daß sie neben (nicht über) einander zu liegen kommen, damit der Ton nicht gedämpft und unrein werde. Auch kommt diejenige Saite, welche nicht so vielmal, als die Andere, durch das Tuch gezogen wird, höher zu liegen, folglich erhält sie alsdann einen schwächern Anschlag, und giebt den Ton nicht in der völligen Stärke an.

§. 47.

Wenn die messingenen Blätter der Tasten, wodurch die Saiten angeschlagen werden, oben scharf geworden sind, so feilt man etwas davon ab, weil sonst die Saiten bald durchschnitten werden; nur darf man nicht viel wegfeilen, damit nicht, wegen der daraus entstehenden ungleichen Größe dieser Blätter, Ein Klavis tiefer niederfalle, als der Andere.

§. 48.

Es ist nicht rathsam, wenn eine Taste stockt, gleich etwas davon abzuschaben, oder wohl gar die Löcher derselben (unter dem Leistchen) weiter

zu machen. Oft liegt der Fehler blos an den fischbeinenen Stiftchen, welche am Ende der Tasten in die Einschnitte gehen; wenn sie z. B. splitterig, zu lang oder auch zu kurz sind, und also im letztern Falle nicht völlig in die erwähnten Einschnitte reichen, sondern aus ihrer Bahn geschnellt werden, und alsdann hängen bleiben ꝛe. Oft klemmen sich die messingenen Blätter zwischen die Saiten; es kann Staub oder ein Sandkörnchen in die Löcher der Tasten gekommen seyn u. d. m. Diese kleinen Fehler sind alle sehr leicht zu verbessern, wenn man z. B. neue Stiftchen einsetzt; die messingenen Blätter wieder gerade unter die Saiten biegt; die Löcher der Tasten mit einer Krähenfeder rein macht ꝛc. Sind alle diese Mittel fruchtlos, so ist es alsdann immer noch Zeit, zu untersuchen, wo ein Klavis sich reibt, und an derselben Stelle etwas davon abzuschaben, wenn dem Stocken dadurch, daß man die eisernen ꝛc. Stifte unter dem Leistchen ein wenig nach der andern Seite biegt, nicht abgeholfen werden kann.

§. 49.

Das Klappern entsteht oft, wenn die unter den Tasten befindlichen Tuchstreifen oder Unterlagen schadhaft geworden sind; man nimmt daher die alten abgenutzten heraus, und legt neue unter. Rührt es aber von den zu weit gewordenen Löchern her, so muß man sie ausfüttern oder stärkere Stifte einsetzen lassen. Auch kann das Klappern entstehen, wenn die fischbeinenen Stiftchen sehr abgenutzt sind, oder gar fehlen; weil sich alsdann die Tasten beym Anschlagen hin und her schieben ꝛc.

Damit das Klavier nicht vor der Zeit klappernd werde, muß man sich an eine sanfte Spielart gewöhnen. Das heißt aber nicht etwa, man solle immer schwach spielen, sondern nur nicht die Töne gleichsam heraus prallen; denn selbst bey dem äußersten Grade der Stärke kommt viel auf die Art des Anschlagens an. Mancher spielt aber nicht auf dem Klaviere, sondern er schlägt es. Dies Letztere scheint ehedem noch üblicher gewesen zu seyn, als gegenwärtig, denn man sagte gewöhnlich: **das Klavier, oder die Orgel ꝛc. schlagen.**

§. 50.

Wenn die (nicht übersponnenen) Saiten rostig geworden sind, so nimmt man weiches Leder, bestreicht es mit nicht allzu heiß gemachtem Leime, streut sehr fein gesiebten Kieselsand, oder klar gestoßenen Bimstein

darunter, und läßt es zusammen trocken werden; alsdann fährt man damit so lange über die Saite hin und her, bis die Rostflecken weg sind. Auch den neuen Saiten ist dies Polieren zuträglich, denn außer daß sie besser halten, wird der Ton dadurch weit reiner. Allenfalls kann man sie blos mit Kreide, die aber nicht steinig seyn darf, von den Rostflecken reinigen.

§. 51.

Die Feuchtigkeit schadet dem Klaviere eben so sehr, als Zugluft und zu große Hitze. Wenn es z. B. in einem feuchten Zimmer steht, so wird der Leim weich, die Decke zieht sich los u. s. w. setzt man es der Zugluft aus z. B. nahe an den Fenstern, oder bey einer Thüre rc. so verstimmt sichs oft *); im Sonnenschein, oder am warmen Ofen trocknet das Holz rc. zusammen, und der Resonanzboden bekommt Risse Besonders sind diesem Letztern alle fettichte Materien sehr schädlich, weil das Oehl, Fett rc. in die Oefnungen des Holzes (Poros) eindringt, der Luft den Zugang versperrt, und folglich den Ton schwächt. Daß aus eben diesen Gründen auch andere Dinge nicht auf den Resonanzboden gesetzt werden dürfen, läßt sich leicht begreifen. Sogar das ist dem Instrumente schädlich, wenn man es lange nicht gebraucht; da hingegen das öftere Spielen darauf viel zur Verbesserung des Tones beyträgt.

§. 52.

Wenn man nicht auf dem Klaviere spielt, so muß die Decke zugemacht werden; denn theils wird es dadurch einigermaßen vor der Zugluft verwahret; theils hält man durch diese Vorsicht die Mäuse ab, welche, wie bekannt, den Saiten vielen Schaden thun —; auch verhütet man dadurch, daß sich nicht so viel Staub ansetzt. Dringt dieser dennoch ein, so muß man das Klavier dann und wann davon reinigen, weil, außer andern nachtheiligen Folgen, der Ton dadurch gedämpfet wird. Nur blase man den Staub nicht mit dem Munde weg, weil die Saiten von dem

Hau=

*) Damit sich das Klavier nicht so sehr verstimme, muß es fest (unbeweglich) stehen; man lege daher etwas unter die Füße des Gestelles, wenn der Fußboden nicht überall gleich hoch ist, denn sonst senkt sich der so genannte Körper des Klavieres auf einer oder der andern Seite, und dann ist, außer mehreren nachtheiligen Folgen, das Verstimmen unvermeidlich.

Hauche anlaufen, und rostig werden. *) Besser ist hierzu ein kleiner Blasebalg, wenn man mit einer Feder nicht überall hinreichen kann.

§. 53.

Von dem Mechanischen beym Stimmen will ich hier nur noch etwas Weniges sagen. Wenn der Ton höher werden soll, so dreht man den Wirbel von der Linken zur Rechten; aber bey den längern (tiefern) Saiten ungleich mehr, als bey den kürzern. Alle Tasten müssen, indem man während des Stimmens einen Ton mit dem andern vergleicht, gleich stark angeschlagen werden, weil durch einen veränderten (stärkern oder schwächern) Druck die Saite mehr oder weniger gespannt, folglich der Ton höher oder tiefer wird. Anfangs stimmt man von jedem Chore nur Eine Saite, und dämpft indessen die Andere. (Dies kann mit einem Stückchen Papier geschehen, welches zwischen die noch zu stimmende Saite und das nächste Chor gesteckt wird.) Alsdann stimmt man die andere Saite nach der Erstern, und zuletzt das Oktävchen, wenn eins dabey ist. Um geschwinder fertig zu werden, giebt B. Fritze in seiner Anweisung nach mechanischer Art rein zu stimmen rc. den Rath: „Daß man das Pa„pier zwischen zwey Chöre stecke, und alsdann in dem ersten Chore die „vordere, in dem andern aber die hintere Saite stimme. Hierauf „schreibt er ferner“ nimmt man das Papier weg, und stecket solches zwischen die „beyden andern folgenden Chöre, und stimmet erst die vorhin bedeckten „Saiten nach, und alsdann die unbedeckten Saiten des folgenden Cho„res rc.“ So viele Mühe wird aber wohl nur selten darauf verwandt, denn die Mehrsten nehmen es entweder nicht so genau, oder sie werden vielleicht auch ohne dieses Hülfsmittel fertig.

Bey den tiefern oder mittlern Saiten fängt man an, weil diese die Stimmung besser halten, als die höhern, und folglich sicherer, wenn ich so sagen darf, zur Richtschnur dienen können. Jedoch stimme man darnach nicht gleich das ganze Klavier durch alle Oktaven; denn da die zuerst gestimmten Saiten gewöhnlich wieder nachgeben, so muß man mehrmals

*) Jene kindische Gewohnheit, die Zither auf dem Klaviere nachzuahmen, ist aus eben dem Grunde den Saiten nicht vortheilhaft, weil die Finger oft feucht sind. Wer das genannte Kunststück nicht schon kann, der soll es wenigstens unmittelbar, nicht aus dieser Anweisung lernen. —

mals untersuchen, ob vielleicht Eine oder die Andere tiefer geworden ist, um nicht nach einem etwas unreinen Tone die übrigen alle zu verstimmen. In einiger Zeit z. B. den folgenden oder dritten Tag, ist es nöthig noch einmal nachzuhelfen; denn die neuen Saiten halten die Stimmung nicht sogleich. Auch die Witterung hat großen Einfluß auf das Verstimmen der Instrumente; man muß daher auf diesen Umstand Rücksicht nehmen, und z. B. nicht zu nahe am warmen Ofen stimmen, das Klavier alsdann in ein kaltes Zimmer setzen, und erwarten, daß das Instrument rein bleiben solle.

Wie man am sichersten rein stimmen kann, setzt, außer einem sehr guten Ohre, einige Kenntniß von der Temperatur voraus, ich werde daher erst im Anhange das Nöthigste davon sagen, da jetzt der Zeitpunkt noch nicht ist, solche Untersuchungen anzustellen.





Erstes Kapitel.

Erster Abschnitt.

Von der Abtheilung des Klavieres in Oktaven; von der Benennung der Noten; von den Schlüsseln und Versetzungszeichen.

§. 1.

Die beweglichen Theile (Werkzeuge) worauf man spielet, oder wodurch die Saiten, vermittelst eines Druckes mit den Fingern, klingend gemacht werden, nennt man **Tasten**. (**Tangenten**, *) **Klaves**.) Alle Tasten zusammen heißen die **Klaviatur**. (das **Griffbret**, die **Tastatur**.)

§. 2.

Einige Tasten liegen tiefer, andere höher. Die erstern mögen, der Kürze wegen, **Unter-**, die letztern aber **Obertasten** heißen.

Wer die erstere Gattung lieber breite, größere, längere oder untenliegende, und die zweyte schmale, kleinere, kürzere oder obenliegende Tasten nennen will, der kann es thun: aber falsch ist es, die unterliegenden Klaves ganze, und die Obertasten halbe Töne (Semitone) zu nennen; so häufig das auch geschieht. Weiter unten §. 15. Anm. 1. mehr hiervon.

§. 3.

Eine Reihe von acht stufenweise folgenden Tönen heißt eine **Oktave**; z. B.



Man nennt aber auch blos die beyden äußersten Töne derselben, als Intervall ***) betrachtet, eine Oktave. So ist z. B. $\bar{\bar{c}}$ die Oktave von $\bar{c}$ (wie oben

*) Unter Tangenten verstehen einige Instrumentmacher ꝛc. blos die messingenen Blätter welche an die Saiten anschlagen.

**) Von den übrigen dazwischen liegenden Tönen braucht der Schüler jetzt noch nichts zu wissen.

***) Das Wort Intervall wird im zweyten Abschnitte §. 24. ff. erklärt werden.

oben bey a), weil die Entfernung dieser beyden Töne, den ersten und letzten mit gezählt, acht Stufen beträgt.

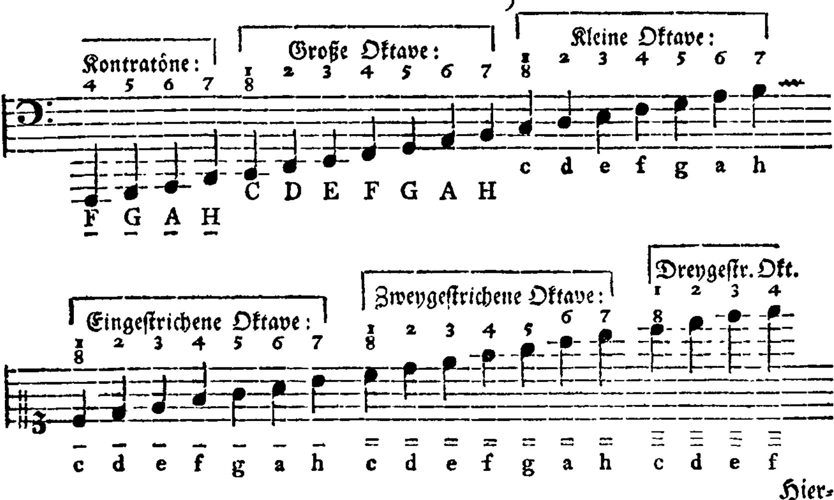
Unter Stufe (Ton= oder Klangstufe) wird eine jede Linie und ein jeder Zwischenraum (spatium) verstanden. Sonach stehen z. B. c und cis



desgleichen d und dis auf Einer Stufe; c, d und e hingegen nehmen drey verschiedene Stufen ein, z. B.

§. 4.

Jedes Klavier enthält wenigstens vier, auch wohl noch einige Töne über fünf vollständige Oktaven. Die erste, vom großen C — man zählt von der Linken zur Rechten — bis zum nächsten H heißt die große Oktave; die folgende zweyte wird die kleine oder ungestrichene genannt; bey der dritten sagt man die eingestrichene, (einmal gestrichene,) und bey der vierten die zweygestrichene (zweymal gestrichene) Oktave. Die Töne unter dem großen C haben die Benennung Kontratöne erhalten, und die über dem zweygestrichenen h heißen dreygestrichene, (dreymal gestrichene,) nämlich so:

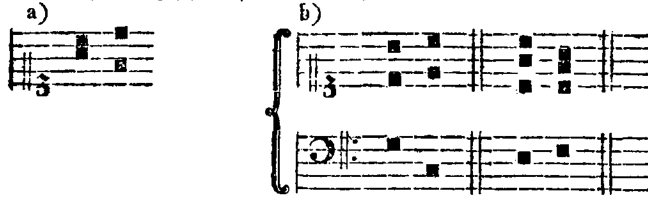


Hier-

*) Der Ausdruck kurz Oktave bedeutet, daß auf einem Klaviere ꝛc. in der tiefen (großen) Oktave einige Töne z. B. Cis, Dis, Fis und Gis fehlen. Dadurch wird natürlicher Weise die

Hieraus sieht man, daß der erste Ton einer folgenden Oktave, wenn sie nicht mangelhaft seyn soll, zugleich die letzte Stelle der vorhergehenden Oktave mit vertreten muß.

Anmerkung. Die Benennung der Oktaven ist aus der ehedem gebräuchlichen so genannten deutschen **Notentablatur** entstanden, worin man die Töne, anstatt der Noten, durch Buchstaben bestimmte. Um nun eine Oktave von der andern unterscheiden zu können, setzte man Striche über die Buchstaben; nämlich: C, c, $\bar{c}$, $\bar{\bar{c}}$, $\bar{\bar{\bar{c}}}$ rc. Denn vor **Guido's** Zeiten wußte man von unsern jetzt gebräuchlichen weit bequemern Noten noch nichts. Dieser **Guido** legte den Grund dazu, indem er mehrere Linien über einander zog, und die Töne durch Punkte anzeigte. Daher schreibt sich auch noch der Ausdruck **Kontrapunkt**, (Punctum contra punctum,) oder **kontrapunktiren**. Wenn nämlich ein solcher Punkt **gegen** oder eigentlich **über** einen andern gesetzt wurde, das heißt: wenn man zu einer Stimme noch mehrere setzte, es mochte nun auf Einer Notenreihe, oder auf zwey und mehreren Systemen geschehen, wie hier bey a) und b);



so hieß dieses **kontrapunktiren**, *) oder wie **wir** uns ausdrucken, zwey= drey= oder mehrstimmig setzen. (komponiren.)

Nach ihm soll ein parisischer Doktor und Domherr, *Jean de Meurs* **) die **guidonischen**, oder von seinem Geburtsorte, die **aretinischen** Noten, welche damals freylich noch sehr unvollkommen waren, merklich verbessert haben. Er schrieb nämlich auch **zwischen** ***) die Linien solche Punkte, da sie vorher nur **auf** denselben standen, daß man also nicht mehr so viele Linien zu übersehen hatte. Anstatt der Punkte wählte er kleine Vierecke: und bestimmte durch die verschiedene Gestalt derselben zugleich die längere oder kürzere Dauer der Töne. Auch einige Taktzeichen führte er ein, von welchen man vorher nichts wußte. Am wahrscheinlichsten hat er gegen das Ende des 13ten, oder

 in

die Lage der Tasten in dieser Oktave von den übrigen sehr verschieden, denn C, F, G, A und H liegen unten, D, E und B aber oben. Ehedem hatte man viele so mangelhafte Klaviere, und gegenwärtig giebt es noch hin und wieder Orgeln von der Art.

*) Kenner sehen, daß hier blos vom einfachen Kontrapunkte die Rede ist.

) Auch de *Muris* oder *Muria* rc. (deutsch: **Johann von der Mauer) genannt.

***) Einige behaupten dies schon von Guido.

in der ersten Hälfte des 14ten Jahrhunderts gelebt; doch sind die musikalischen Geschichtschreiber hierin nicht einig.

Daß aber die Musik der Alten (vor Guido und *Iean de Muris*) äußerst mühsam zu erlernen gewesen seyn müsse, erhellet schon aus der ungeheuern Anzahl ihrer Tonzeichen; denn nach Alypius, Marpurgs, D. Burneys rc. Bericht hatten sie deren nicht weniger, als 1620. — Hieraus wird es sehr begreiflich, warum Plato nicht für rathsam hielt, daß junge Leute viele Zeit auf die Musik verwenden möchten, und weswegen er ihnen nicht mehr als drey Jahre dazu erlauben wollte. Konnte man, unter solchen Umständen, binnen dieser Zeit wohl große Fortschritte darin machen? Haben nicht Guido und *Iean de Meurs*, wenn sie auch weiter keine Verdienste um die Musik gehabt hätten, schon der erwähnten nützlichen Erfindung wegen den gerechtesten Anspruch auf unsere herzliche Dankbarkeit?

Damit man sich aber doch nur einigermaßen einen Begriff machen könne, wie jene abschreckende Anzahl Tonzeichen möglich gewesen sey, wie sie ungefähr ausgesehen haben mögen, und wie mühsam sie von einander zu unterscheiden seyn mußten: so will ich hier eine Stelle aus D. Burneys Abhandlung über die Musik der Alten, von Eschenburg übersetzt, wörtlich einrücken. S. 11. heißt es: „Um jedoch diese Zeichen“ — es ist von den Griechen und ihren Tonzeichen die Rede — „zu vervielfältigen, wurden die Buchstaben ihres Alphabets zuweilen „mit großer, zuweilen mit kleiner Schrift geschrieben; einige waren ganz, andere verstümmelt; einige verdoppelt, andre in die Länge gezogen; und außer diesen Verschiedenheiten in der Form der Buchstaben, hatten sie noch andre, in „Ansehung ihrer Richtung, indem sie diese Buchstaben bald rechts, bald links „wandten, bald sie umkehrten, bald sie horizontal stellten. So diente z. E. der „Buchstabe Gamma, vermittelst dieser Veränderungen, sieben verschiedene Töne „zu bezeichnen: Γ ⅃ ꓶ ⅂ F ꟻ ⊥ ⊢. Einige Buchstaben wurden auch „eingeschlossen, oder mit Accenten bemerkt, um ihr symbolisches Gehalt zu verändern; und auch daran hatte man noch nicht genug, sondern ließ auch „die gewöhnlichen Accente, den Gravis und Akutus, für besondere Noten gelten. rc.“ Wenn man nun noch bedenkt, daß ihr größtes System, oder ihre weitläufigste Tonleiter blos in dem Umfange zweyer Oktaven enthalten war, so muß man über die Menge ihrer musikalischen Charaktere noch mehr erstaunen.

---

§. 5.

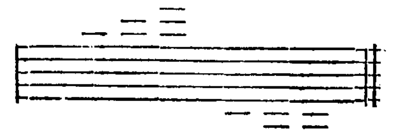
Die Noten *) vertreten in der Musik die Stelle der Buchstaben in den Sprachen. Zur Benennung derselben bedient man sich, seit Gregors des Großen Zeiten der sieben ersten Buchstaben des Alphabetes, nämlich a, b, *)

*) Unter Noten werden zwar überhaupt alle in der Musik gewöhnliche Zeichen verstanden: allein in der engern Bedeutung des Wortes versteht man darunter blos die Tonzeichen, in sofern sie die Höhe oder Tiefe der Töne und die Geltung derselben bezeichnen.

b,*) c, d, e, f, g; welche in allen Oktaven wiederholt werden. Gegenwärtig fängt man gewöhnlich vom c an, folglich entsteht daraus diese Ordnung: c, d, e, f, g, a, h. (b.)

§. 6.

Die Höhe oder Tiefe eines Tones wird gewöhnlich durch fünf **) über einander gezogene gleichlaufende (parallele) Linien bestimmt: die zusammen das **System, Linien- oder Notensystem**, auch der **Notenplan** oder die **Musikleiter** genannt werden. Das Leere zwischen den Linien heißt der **Zwischenraum**. (*Spatium.*) Sind diese fünf Linien zur Bezeichnung verschiedener hoher oder tiefer Töne nicht hinreichend, so werden oben oder unten noch mehrere hinzu gefügt, die man **Nebenlinien** nennt. z. B.



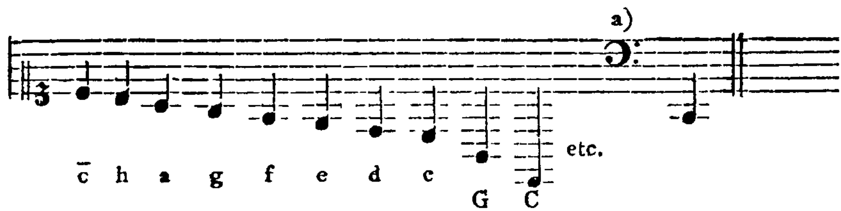
§. 7.

Nun würde man aber doch noch nicht wissen, wie diese oder jene Linie zu benennen sey, daher war es nöthig, zuerst eine Stufe für irgend einen Buchstaben festzusetzen, nach welchem man die übrigen der Reihe nach ordnen könnte. Um nun diesen ersten Ton zu bestimmen, wählte man gewisse Zeichen, welche gleichsam den Aufschluß zur Benennung der Noten geben; und diese Zeichen sind die so genannten **Schlüssel**. ***) Der Umfang Eines Notensystemes ist aber nicht hinreichend, allen in vier bis fünf Oktaven enthaltenen Tönen einen leicht zu übersehenden Platz anzuweisen, daher dienen die Schlüssel zugleich zur Verlängerung des Notenplanes. Wenn nämlich die fünf Linien im Diskante unterwärts nicht zureichen, die tiefsten Baßtöne ohne viele Nebenlinien zu bestimmen, wie hier:

*) Der Buchstabe *B* wurde ehedem schicklicher für unser H gebraucht. In spätern Zeiten da B und H als zwey wirklich verschiedene Töne vorkamen, nannte man das gegenwärtig gebräuchliche b das runde, unser h aber (vermuthlich wegen der eckigen Figur des Quadrates ♮) das viereckige *b*. bis man endlich den Buchstaben h an dessen Stelle einführte. Ausführlicher schreibt **Mattheson** in seiner *Critica musica* P. VI. S. 103. davon.

**) Bey den Noten für die Laute ꝛc. besteht das System aus sechs Linien. Daß man ehedem mehrere solche Linien zu übersehen hatte, ist in der Anmerkung zum vierten Paragraphen erinnert worden.

***) Man sieht daß hier das Wort Schlüssel metaphorisch gebraucht wird.



so zeichnet man dafür weit bequemer den F- (Baß-) Schlüssel vor, bey welchem z. B. zu dem großen C, statt sieben, nur zwey Nebenlinien nöthig sind, wie oben bey a).

§. 8.

Diese Schlüssel werden zu Anfange eines Tonstückes der ersten Notenreihe, oder besser jedem folgenden Systeme vorgesetzt. Oft wird auch in der Mitte ꝛc. der Zeile ein solcher Schlüssel angezeigt, wenn z. B. in dem Systeme für die linke Hand anstatt des F-Schlüssels ein andrer eintritt u. s. w. Man hat deren überhaupt drey, nämlich 1) den C-, 2) den F-, und 3) den G-Schlüssel.

§. 9.

Der C-Schlüssel zeigt an, daß eine Note auf der Linie, worauf dieses Zeichen (oder:) steht, die Benennung des eingestrichenen c erhält. Man bedient sich desselben 1) für den Diskant, 2) für den Alt, und 3) für den Tenor:



folglich heißt im Diskante die unterste oder erste Linie c̄, (denn man zählt von unten in die Höhe;) im Alte hingegen steht dasselbe c̄ auf der dritten, und im Tenore auf der vierten Linie.

Ehedem schrieb man diesen Schlüssel auch auf die zweyte Linie für den tiefen Diskant oder hohen Alt, und auf die fünfte Linie für den tiefen Tenor. Beym Klaviere kommt gegenwärtig, zur großen Erleichterung für den Spieler, gewöhnlich blos

*) Genau genommen sollte man, da der C-Schlüssel gegenwärtig noch auf dreyerley Art gebraucht wird, nicht sagen: der Diskantschlüssel, sondern: der C-Schlüssel für den Diskant, oder das Diskantzeichen; und so auch beym Alt und Tenore. Aber diese genaue Bestimmung wird nicht einmal beym Schreiben beobachtet.

blos der erste von diesen C-Schlüsseln, nämlich der für den Diskant vor; ob gleich nur noch vor kurzem manche Komponisten, aus musikalischer Pedanterey, sich wer weiß wie viel darauf zu gute thaten, wenn sie, oft ganz ohne Noth, den Unkundigen durch den Gebrauch verschiedener Schlüssel und Zeichen das Spielen erschweren, und ihren steifen Arbeiten in den Augen der Ungeübten einen gelehrten Anstrich geben konnten.

§. 10.

Der F- oder Baßschlüssel *) wird so angezeigt:



Hier erhält die Note auf der Linie zwischen den zwey kleinen Punkten (:) oder Strichen (:) die Benennung des ungestrichenen f. Gegenwärtig ist der F-Schlüssel wenigstens in Deutschland, nur auf der vierten Linie, wie bey no. 1. gebräuchlich. Auf der dritten (no. 2.) wird er das hohe, und auf der fünften Linie (no. 3.) das tiefe Baßzeichen genannt.

§. 11.

Im G- oder Violinschlüssel: 

bezeichnet das untere Pünktchen (oder o) das eingestrichene g. Auf der zweyten Linie, wie bey no. 1. wird er für viele Instrumente z. B. für die Flöte, Hoboe ꝛc. besonders aber für die Violine, und auch häufig in Klaviersachen gebraucht. Die zweyte Art, auf der ersten Linie trift man blos in französischen Tonstücken an. In Rücksicht der Benennung kommt dies letztere so genannte französische Zeichen zwar mit dem gewöhnlichen F-Schlüssel überein, aber es bestimmt die Töne um zwey Oktaven höher. Im französischen Zeichen steht nämlich das eingestrichene g, im F Schlüssel aber das große G auf der untersten Linie.

Ein Anfänger braucht zwar nur die Diskant- und Baßnoten zu kennen; in der Folge aber muß er sich auch mit dem Violinschlüssel bekannt machen. S. die Anmerkung zu §. 27. Seite 16. ***).

§. 12.

*) Da der F-Schlüssel bey uns Deutschen nur noch auf einerley Art, nämlich für den Baß ꝛc. auf der vierten Linie, gebraucht wird, so kann man hier die Worte Schlüssel und Zeichen allenfalls für gleichbedeutend annehmen. Diese Anmerkung gilt auch vom G-Schlüssel.

§. 12.



Da die Anfänger mit der Erlernung der Noten oft eine geraume Zeit hindurch gequält werden, weil manche Lehrer eine bloße Gedächtnissache daraus machen: so will ich eine Lehrart vorschlagen, die vor mancher andern den Vorzug hat, daß sie sehr leicht ist. Man verzeihe mir daher, wenn ich mich hier auf eine unbedeutende Kleinigkeit einlasse, die aber in sofern wichtig wird, als sie nun einmal erlernt werden muß, und bey einer vernünftigen Methode spielend erlernt werden kann Wer schon eine leichtere hat, der bleibe ja dabey; denn ich will durch die Meinige keine bessere verdrängen.

Zuerst würde ich den Anfänger mit den Diskantnoten allein beschäftigen, ihn aber vorher die sieben Buchstaben: c d e f g a h, und allenfalls noch das c, vor- und rückwärts auswendig lernen lassen. Anfangs zeigte ich ihm nur eine einzige Note, z. B. das eingestrichene c auf der ersten Linie. Nun ließe ich den Lernenden, ohne dabey auf die Geltung Rücksicht zu nehmen, mehrere Noten, die auf eben derselben Linie stehen, und folglich auch alle c heißen, selbst aufsuchen. In einigen Augenblicken wird er dieses eingestrichene c kennen. Hierauf verführe ich etwa mit dem g auf der dritten Linie eben so; alsdann zeigte ich ihm das e und h, auf der zweyten

und

und vierten Linie. Nun wirds ihm nicht schwer werden, auch die Noten in den Zwischenräumen zu benennen; denn wenn er weiß, daß die auf der ersten Linie c̄, und die auf der zweyten ē heißt, so wird er leicht begreifen, daß das dazwischen liegende d in dem ersten Zwischenraume stehen muß u. s. w. Auch habe ich nichts dawider, wenn man ihn nur das c̄ kennen lehren, und alsdenn unter die reihenweise geschriebenen Noten die übrigen Buchstaben setzen lassen will; wie Hiller in seiner Anweisung zum Gesange S. 34. den Rath giebt. Wüßte der Anfänger die Noten der eingestrichenen Oktave zu benennen, so könnte man ihn allenfalls noch mit der ersten Hälfte der zweygestrichenen Oktave bekannt machen. Hierbey würde ich ihm zeigen, daß man sich der Nebenlinien bedient, (die ebenfalls ihre Zwischenräume haben,) wo die fünf gewöhnlichen (ordinairen) Linien aufhören. Die wenigen Noten **unter** denselben wird er in kurzem selbst benennen können, man hat daher nicht nöthig, ihm eher etwas davon zu sagen, bis sie vorkommen. Auch die noch rückständigen Noten **über** den fünf Linien braucht er nur gelegentlich kennen zu lernen.

Mit den Baßnoten kann man ihn, nach Beschaffenheit seiner Fähigkeiten, noch acht bis vierzehn Tage verschonen.

Wären nun dem Schüler die Noten hinlänglich bekannt, so würde ich ihm die Tasten, und zwar nach ihrer Lage,*) bekannt machen. Dies kann anfangs etwa mit c und f geschehen. Man sagt ihm nämlich, daß alle breite Tasten, neben welchen rechts zwey kurze (Obertasten) liegen, c heißen, und läßt ihn nunmehr selbst alle fünf c aufsuchen. Beym f liegen rechts drey kurze Tasten. Das dreygestrichene f, welches in dieser Rücksicht eine Ausnahme macht, braucht er jetzt noch nicht zu kennen. Oder will man dem Anfänger lieber die Tasten d zuerst bekannt machen, so versteht es sich, daß man ihm alsdann eine schmale rechts und eine links zum Kennzeichen bestimmt. Die übrigen Untertasten wird er bald selbst benennen lernen, wenn man ihm sagt, daß sie in eben der Ordnung, wie die Noten, auf einander folgen. Von den Obertasten braucht er nicht eher etwas zu wissen, bis etwa fis oder ein anderer Ton vorkommt; alsdann erklärt man ihm, daß z. B. die dem c nächste rechts liegende Obertaste in jeder Oktave cis heiße u. s. w. Daß dieselbe Taste, (wenn vor der Note d ein b steht,) auch des genannt werde, sagt man ihm ebenfalls nur bey einem vorkommenden Falle; denn wer alles auf einmal vornimmt, und dem Schüler während dieser Zeit gar keine praktische Beschäftigung giebt, der dürfte nur bey Wenigen etwas ausrichten, weil der Sachen beym Klavierspielen anfangs so viele zu merken sind, daß sie nur ein sehr fähiger Kopf alle behalten möchte.

Ist

*) Die Methode, auf jede Taste die Benennung derselben zu schreiben, oder Buchstaben darauf zu kleben, scheint mir nicht die beste zu seyn; denn der Schüler sucht, ohne sich um die Lage der Tasten zu bekümmern, blos seinen Buchstaben auf. Löscht oder nimmt man diesen nach einiger Zeit weg, so weiß der Lernende nicht viel mehr, als er vorher wußte.

Ist der Anfänger mit den Noten und Tasten so bekannt, daß er sie in und außer der Reihe zu benennen weiß, so würde ich ihm nunmehr sagen, daß diese Note: oder: das mittelste c auf dem Klaviere bezeichnet. Die Taste zu den rechts liegenden $\bar{d}$ lernt er alsdann leicht finden u. s. w. Ich halte es für überflüssig, mehr hiervon zu sagen — vielleicht bin ich schon zu umständlich gewesen — da jeder Lehrer hieraus sehen kann, wie dem Lernenden diese Dinge auf eine faßlichere Art, und in kürzerer Zeit, als es häufig geschieht, bekannt gemacht werden können.

Damit aber der Anfänger, während der Erlernung der Noten ꝛc. womit man ihn ohnedies nicht ganze Stunden lang beschäftigen darf, auch einige praktische Uebung habe, so würde ich ihn neben bey etwa die fünf Töne: c, d, e, f, g, auf- und abwärts spielen lassen. Hätte er darin einige Fertigkeit erlangt, so erklärte ich ihm vorläufig, daß zu einer Reihe von mehreren Tönen z. B. von $\bar{c}$ bis $\bar{\bar{c}}$, fünf Finger natürlicher Weise nicht hinreichend sind; ich würde ihm daher die beyden Hülfsmittel, das **Untersetzen und Ueberschlagen**, bekannt machen; ihn die Tonleiter von C dur durch zwey Oktaven spielen, den Triller üben, auch wohl Terzen greifen lassen u. s. w. Bey diesen Vorübungen braucht er noch nicht nach Noten zu spielen; denn anfangs muß man ihm ohnedies erlauben, auf die Finger zu sehen; lernt er diese dadurch richtig halten und nach der Reihe gebrauchen, so hat er Nutzen genug davon.

Doch nun wieder zur Hauptsache.

---

§. 13.

Die sieben Töne ohne ✕ und b werden **unabhängige**, oder, in so fern sie nicht erst von andern abgeleitet werden müssen, zuweilen auch wohl **Haupttöne** genannt. Jeder derselben hat gewöhnlich zwey **abhängige** oder **Nebentöne**, nämlich einen erhöheten und einen erniedrigten, folglich giebt es, außer den zweymal erhöhten oder erniedrigten, vierzehn abhängige Töne. Zur Bezeichnung dieser letztern bedient man sich der so genannten **Versetzungszeichen**.

§. 14.

Diese Versetzungszeichen können in zwey Klassen eingetheilt werden. In die erste gehören die **einfachen**, und in die zweyte die **doppelten**. Einfacher Versetzungszeichen giebt es überhaupt drey, nämlich 1) das **Erhöhungszeichen**: ✕) (Kreuz, b cancellatum, das gegitterte) 2) das **Erniedrigungszeichen**: b, (das runde Be, b rotundum) und 3) das **Widerrufungs-**

oder

oder **Wiederherstellungszeichen:** ♮. (Quadrat, b quadratum, das viereckige Be.)

§. 15.

Wenn ein solches × vor einer Note stehet, so wird dadurch der unabhängige Ton um einen kleinen *) halben Ton erhöhet, wie hier:



Diese erhöhten Töne erhalten ihre Benennung von den unabhängigen; man fügt nämlich dem Buchstaben der Hauptnote die Silbe *is* bey, folglich wird aus

{ c, d, e, f, g, a, h.
{ cis, dis, eis, **) fis, gis, ais, **) his.

(Abgekürzt schreibt man: ×c, ×d u. s. w.)

oder in Noten:



Anm. 1. Hierbey muß man dem Lernenden erklären, daß sich zwey zunächst liegende Tasten, es mögen breite oder schmale seyn, wie ein halber Ton gegen einander verhalten. So beträgt z. B. die Entfernung von c zu cis, oder cis zu d ꝛc. nur einen halben Ton, denn es liegt keine dritte Taste dazwischen. Aus diesem Grunde ist auch c mit h (oder f mit e) verglichen nur ein halber Ton; folglich ergiebt sich hieraus,

*) Die halben Töne werden in große und kleine eingetheilt. Ein großer halber Ton steht auf zwey Stufen, wie bey a); der kleine nimmt auf dem Notenplane nur Eine Stufe ein b):



Jeder ganze Ton enthält zwey halbe Töne, wovon einer groß, der andere aber klein ist. Um dies zu verstehen, muß man sich vorstellen, daß auf einen ganzen Ton (c-d) d. h. auf die Entfernung von c bis d, gewöhnlich neun Theile (commata) gerechnet werden, oder mit andern Worten, daß d neun commata höher ist, als c; auf den großen halben Ton z. B. d - es, rechnet man fünf, auf den kleinen (es - e) aber nur vier solcher Theilchen, oder von d bis dis vier, und von dis bis e fünf commata. Hieraus wird es begreiflich, daß auf dem Klaviere z. B. *dis* um ein halbes Komma zu hoch, und *es* dagegen eben so viel zu tief ist, weil nämlich beyde Töne durch eine Taste, folglich gleich hoch, angegeben werden müssen, da doch dis und es ungefähr um den neunten Theil eines Tones verschieden seyn sollten.

(Neun solche commata betragen zwar etwas mehr, als einen ganzen Ton, indeß ist diese angenommene Eintheilung für weniger Geübte am faßlichsten.)

**) Als zwey Silben ausgesprochen.

aus, daß es falsch ist, die unten liegenden Tasten, einzeln betrachtet, ganze und die obern halbe Töne zu nennen; denn die Größe eines Tones läßt sich nur alsdann erst bestimmen, wenn man ihn mit einem andern vergleicht, weil man dabey blos auf die Entfernung beyder Töne sieht. *)

Liegt zwischen zwey Tasten noch Eine, wie zwischen c und d (cis), zwischen es und f (e), zwischen e und fis (f), zwischen fis und gis (g) ꝛc. so verhalten sie sich, ohne Rücksicht ihrer Lage, wie ganze Töne gegen einander.

Anm. 2. Wenn ein Ton um einen halben erhöhet werden soll, so greift man anstatt der vorgeschriebenen unabhängigen **) Taste, die nächste rechter Hand, es sey nun eine oben = oder untenliegende. Die Anfänger fehlen hierin sehr oft; denn wenn sie ein ✕ vor einer Note sehen, so schlagen sie gewöhnlich eine Obertaste an. Daß dies nicht immer statt finde, beweiset *eis*, welches man, aus Mangel einer eigenen Taste, wie *f* greifen muß; und eben so vertritt *c* die Stelle des *his*.

§. 16.

Steht ein b vor einer Note, so wird der Ton dadurch um einen kleinen halben erniedriget, z. B.



Hierbey setzt man zu dem Buchstaben der Note die Silbe *es*, ***) folglich wird aus { c, d, e, f, g, a, h. / ces, des, es, fes, ges, as, b.

oder in Noten:



In Absicht auf die Benennung finden sich hierbey drey Ausnahmen; denn bey e sollte man ees, und bey a, aes sagen: allein der Bequemlichkeit wegen wird das mittlere e bey beyden weggelassen. B war ehedem selbst unabhängig und bezeichnete den Ton, welchen wir jetzt H nennen, in so fern sollte unser gegenwärtiges B eigentlich Bes heißen. — Man sehe §. 5. S. 37. die erste Note *).

Anm. 1.

*) Ich würde mich hierüber anders ausdrucken, wenn mir nicht hauptsächlich daran gelegen wäre, daß auch Ungeübtere diese Anmerkung verstehen sollten.

**) In diesem Falle wird das an der Stelle des wirklichen *eis* zu greifende *f*, welches eigentlich um ein Komma zu hoch ist, ebenfalls abhängig. So auch das *c*, wenn es anstatt des *his* gebraucht wird.

***) Ehedem setzten Einige zu den Buchstaben c, d u. s. w. die Silbe *as*, folglich entstand *cas*, *das* ꝛc. S. Adlungs Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit u. a. m.

Anm. 1. Diejenigen, welche z. B. bey e mit einem b noch immer *dis*, anstatt *es*, sagen, könnten schon aus der angeführten ganz natürlichen Ableitung einsehen, daß diese Benennung unrichtig ist. Da aber dis und es (so wie alle enharmonische Töne) auch in der Höhe und Tiefe um ein Komma verschieden sind, oder doch seyn sollten, wie in der Note zu §. 15. gezeigt wurde: so sollte man sie doch wohl mit allem Rechte auch in der Benennung von einander unterscheiden. Auffallend ist es daher, wenn übrigens große Theoretiker, die sich über den 81sten Theil eines Tones — ja noch über kleinere Intervalle — auf weitläufige und mühsame Untersuchungen einlassen, wenn diese in ihren Lehrbüchern und Theorien ꝛc. sehr häufig Dis anstatt Es schreiben. Sollte man nicht erwarten, daß so äußerst sorgfältige Tonspäher sich, ihren eigenen Grundsätzen gemäß, vor allen Andern richtig ausdrucken würden?

Wenn man aber auf dem Klaviere die genannten Tongrößen nicht nach ihren wahren Verhältnissen haben kann, so gehört das zu den schon erwähnten Unvollkommenheiten des Instrumentes, und beweist wider die wirkliche Verschiedenheit jener Töne nichts. Auf der Violine, Flöte,*) Hoboe und vielen andern Instrumenten, auch im Gesange, können und sollen diese in Ansehung der Höhe und Tiefe verschiedenen Töne nach ihrem wahren mathematischen Verhältniß hervor gebracht werden. Daß es aber bey vielen Musikern blos beym **sollen** bleibt, liegt freylich nicht an den Instrumenten. — Man hatte ehedem Klaviere mit doppelten (gespaltenen, gebrochenen) Obertasten (Subsemitonen) z. B. mit einer besondern Taste für cis und einer andern zum des ꝛc. allein diese Einrichtung war theils noch immer unvollkommen, weil auch die Untertasten zuweilen mehr als Eine Stelle vertreten müssen, wenn z. B. vor f ein b, oder vor h ein x steht; theils hatte sie viele Unbequemlichkeiten für den Spieler,**) weil man diese schmalen Tasten, ohne die nächstliegenden mit zu berühren, auch bey der äußersten Behutsamkeit kaum einzeln anschlagen konnte; noch überdies bekam man eine Anzahl Tasten mehr zu übersehen u. dgl. m. Daher ist diese sonst nützliche Einrichtung nicht beybehalten worden.

Anm. 2. Einen halben Ton tiefer greifen, heißt: anstatt der vorgeschriebenen unabhängigen die zur Linken nächst liegende Taste anschlagen. Auch hierbey ist es also nicht immer richtig, eine Obertaste zu greifen, weil h und e die Stellen der Töne ces und fes vertreten müssen.

§. 17.

Wenn diese beyden Versetzungszeichen zu Anfang eines Tonstückes vorgezeichnet sind, so werden sie **wesentliche** genannt, und gelten, im Fall sie nicht durch eine neue Vorzeichnung widerrufen werden, das ganze Stück hindurch. Zu mehrerer Deutlichkeit, und um sich derselben immer zu erinnern, pflegt man sie

*) Quanz, der doch so fein nicht spekulirte, brachte bey seinen Flöten, wie bekannt, eine Dis- und Es-Klappe an; bestimmte größtentheils so wohl für die mit einem x als b bezeichneten Töne verschiedene Fingersetzungen u. s. w.

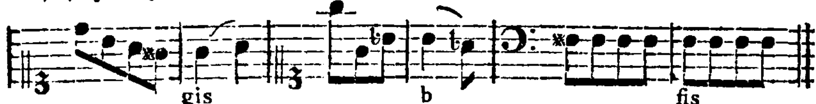
Auf der Violine greift man cis und des, dis und es, gis und as ꝛc. ganz verschieden. Gute Hoboespieler beobachten eben dasselbe.

**) Des sehr mühsamen Stimmens nicht zu gedenken.

bey jeder Notenzeile wieder anzumerken. Diejenigen Versetzungszeichen aber, welche nicht anfangs, oder vorn auf jeder Zeile, vorgezeichnet sind, sondern erst im Stücke selbst, bey der Ausweichung in andere Töne, unmittelbar vor den Noten stehen, wie hier:

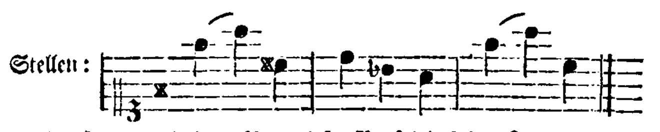


heißen zufällige, und gelten eigentlich nur Einen Takt hindurch; doch muß man diese Regel nicht zu streng beobachten wollen, denn oft bleibt ein solches Versetzungszeichen mehrere Takte hindurch, oder wohl so lange gültig, bis es durch ein ♮ widerrufen wird. Vorzüglich gelten die Kreuze und Bee alsdann noch fort, wenn die erste Note des folgenden und die letzte des vorigen Taktes auf Einer Stufe stehen, z. B.



folglich muß hierbey das Ohr *) oft mehr entscheiden, als die festgesetzte Regel.

Und zwar deswegen, weil viele Tonsetzer mit dem Hinzufügen der Versetzungszeichen so sparsam sind, daß wenigstens der Anfänger, **) welcher das Ganze noch nicht übersehen kann, oft zu Fehlern verleitet wird. Denn sehr häufig findet man solche Stellen:



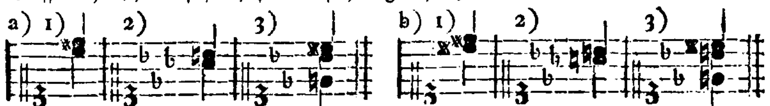
Wie soll nun die letzte Note dieses Beyspiels heißen? *c* oder *cis*? — Der obigen Regel nach *c*. Und das wäre auch wirklich der Fall, wenn etwa *b* oder *h* folgte: hieße aber die folgende Note *d*, so müßte man natürlicher Weise *cis* greifen. — Wird wohl der Ungeübte, besonders wenn er eine blos begleitende Stimme spielt, und nicht lange Zeit zum Nachdenken hat, den richtigen Ton jedesmal aus dem Zusammenhange errathen?

Die Anfänger hingegen versehen es oft darin, daß sie bey mehrstimmigen Griffen, wenn blos vor Einer Note ein Versetzungszeichen steht, auch zugleich die übrigen Töne

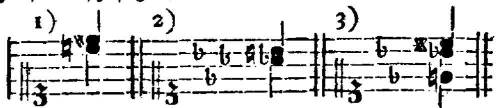
*) Kenntnisse vom Generalbasse und von der Modulation kann man bey dem Anfänger noch nicht voraussetzen.

**) Auch wohl schon ziemlich Geübte spielen in gewissen zweifelhaften Fällen eine Zeit lang immer noch aus der harten Tonart, wenn der Komponist in einen verwandten Mollton ausgewichen ist, bis sie endlich ihren Irrthum hören.

Töne erhöhen oder erniedrigen; denn nicht selten hört man, statt der nachstehenden Griffe bey a), die fehlerhafte Ausführung bey b).



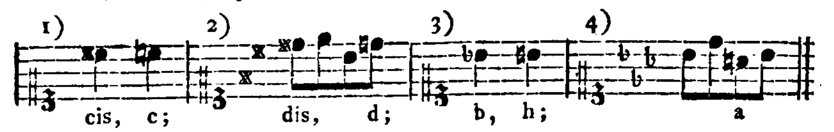
Man muß ihnen daher zugleich erklären, daß sich diese Zeichen nur auf die Note beziehen, vor welcher sie stehen. Verschiedene Komponisten pflegen daher, nicht ohne Grund, in solchen verführerischen Stellen zur Warnung lieber ein überflüssiges Versetzungszeichen beyzufügen, wie hier:



als daß sie der Einsicht und dem Gehöre des Spielers zu viel zutrauen, und ihre Arbeiten unrichtig vortragen lassen sollten. Ueberdies giebt es Stellen, wo man aus einer einzelnen Stimme die Versetzungszeichen gar nicht errathen kann, und wobey also selbst der geübteste Harmoniker zweifelhaft ist.

§. 18.

Wenn ein ♮ vor einer Note steht, so wird dadurch das vorher gegangene ✕ oder b ungültig (aufgehoben) und folglich der Ton wieder unabhängig, z. B.

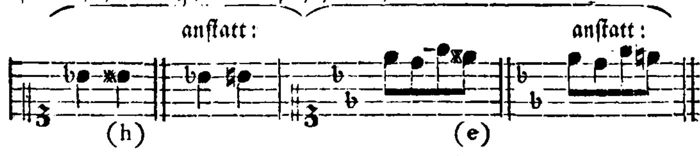


Hieraus sieht man zugleich, daß das ♮ nach einem vorher gegangenen ✕, wie bey 1) und 2), einen (kleinen) halben Ton erniedriget, und nach einem b eben so viel erhöhet, 3) und 4).

Einige Tonlehrer halten aus diesem Grunde die Einführung des Quadrats für eine Sache, wodurch, wo nicht Verwirrung, doch wenigstens unnöthige Schwierigkeiten entständen. Sie behaupten, man hätte das ♮ ganz entbehren können, weil das ✕, ihrer Meinung nach, in jedem Falle zum Erhöhen, und das b zum Erniedrigen gebraucht werden könne*). Man trift daher noch hin und wieder. beson=

*) Sulzer schreibt in seiner allgem. Theorie der schönen Künste rc. im Artikel Versetzungszeichen: „Sie (die Alten) setzten z. B. vor Es ein ✕, wenn es E, und vor Fis ein b, „wenn es F werden sollte. Unstreitig ist diese Bezeichnung wegen ihrer Simplicität der un„srigen vorzuziehen." rc.

besonders bey den Franzosen und in ältern Werken, Tonstücke an, worin, statt unsers erhöhenden ♮, ein ✕ steht, wie hier:



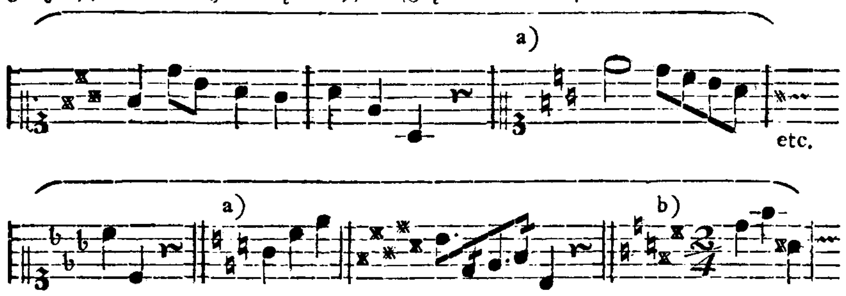
Eben so findet man für das erniedrigende ein ♮, b, z. B.



Andere mögen entscheiden, welche Art der Bezeichnung weniger Verwirrung anrichten kann, und also den Vorzug verdient. Ich denke wir behalten vor der Hand das ♮; indeß war diese Anmerkung, der etwa vorkommenden Fälle wegen, hier nothwendig.

§. 19.

Auch das ♮ wird dann und wann, wie die vorigen beyden Versetzungszeichen, gleichsam wesentlich, wenn nämlich die Vorzeichnung eines Tonstückes ganz a), oder nur zum Theil b), aufgehoben werden soll:



In den beyden Beyspielen a) werden **alle** Versetzungszeichen, bey b) aber von fünfen nur **drey** ungültig, und folglich die Quadrate gewissermaßen, wenigstens **so lange wesentlich**, bis wieder die erste oder eine andere Vorzeichnung eintritt.

Außer-

Außerdem gilt das ♮ nur Einen Takt hindurch; doch kann man deswegen die im 17ten §. gemachte Bemerkung über die Dauer der zufälligen Versetzungszeichen nachlesen; denn auch hierbey wird es nicht immer so genau genommen.

§. 20.

In die zweyte Klasse der Versetzungszeichen gehört 1) das so genannte einfache Kreuz (×), 2) das große oder zweifache b, und wenn man will 3) das Widerrufungszeichen, welches einen doppelt erhöhten oder erniedrigten Ton wieder in seine einfache Erhöhung ꝛc. versetzt. (♮♯, oder ♮b.)

§. 21.

Das einfache *) Kreuz: × oder +, von Einigen auch das große oder doppelte Kreuz genannt, zeigt an, daß ein schon durch ♯ erhöhter Ton noch um einen (kleinen) halben höher werden soll; (denn ein ♯ muß in diesem Falle schon vorgezeichnet oder sonst vorhergegangen seyn;) folglich wird die Note, vor welcher ein solches × steht, zwar um einen kleinen ganzen Ton, oder um zwey kleine halbe Töne **) erhöht, aber nicht blos durch das ×, sondern durch beyde Kreuze zusammen ***,) z. B.

Die

*) Man hätte freylich schicklicher zur einmaligen Erhöhung dieses Kreuz: ×, und zur doppelten dieses: ♯ wählen können, damit beydes, Figur und Name, der Wirkung entsprochen hätte; allein dies ist nun einmal nicht geschehen, wir müssen daher schon, der eingeführten Gewohnheit wegen, die angenommenen Figuren beybehalten. — Einige Tonsetzer, die das Unschickliche dieser Bezeichnung einsehen, schreiben daher anstatt des einfachen Kreuzes × zwey solche ♯♯, z. B.



Diese Schreibart ist zwar für das Auge deutlich, aber im Grunde auch nicht ganz zu billigen; denn nun ständen auf Einer Stufe zusammen drey Kreuze, weil schon eins vorgezeichnet ist.

**) Hieraus erhellet, daß es auch zweyerley ganze Töne giebt, nämlich große und kleine — obgleich die Letztern auf dem Klaviere nicht zu haben sind — ; denn ein ganzer Ton, welcher aus zwey kleinen halben Tönen besteht, und folglich nur acht commata enthält, wie c-cis cis, kann nicht so groß seyn, als ein solcher: c-d ꝛc. von dessen beyden halben Tönen einer groß, der andere klein ist.

***) G. F. Wolf hat sich ein wenig übereilt, wenn er in der zweyten, ganz ungearbeiteten Ausgabe seines Unterrichtes im Klavierspielen S. 22 schreibt: „Wer das Gegentheil hiervon

Die Benennung dieser doppelt erhöhten Töne ist sehr verschieden. Am schicklichsten sagt man wohl z. B. von cis, dis rc. Doppelcis, Doppeldis, oder *Ciscis*, *Disdis* u. s. w. Abgekürzt schreiben Einige dafür ×*cis* oder *cisis*, ×*dis* oder *disis* rc. Außerdem sind auch die Benennungen *dcis* (anstatt ciscis) *edis* (statt disdis) u. s. w. ja sogar *cins*, *dins* rc. vorgeschlagen worden.

Das Ciscis wird auf dem Klaviere vermittelst der Taste d angegeben; für disdis greift man e, für fisfis-g, für gisgis-a, für aisais-h, nämlich:



Warum aber die Komponisten anstatt ciscis nicht gleich d rc. hinschreiben, möchte man dem Anfänger wohl schwerlich so beantworten können, daß er für jetzt völlig dadurch befriediget wird. Denn erst bey der Erlernung des Generalbasses kann man ihm ganz *) begreiflich machen, daß z. B. nicht g, sondern fisfis die große Terz von dis ist; weil dieses Intervall, (wenn es auch auf dem Klaviere dadurch nicht tiefer wird,) auf der dritten und nicht auf der vierten Stufe des angenommenen Hapttones stehen muß, wie hier:

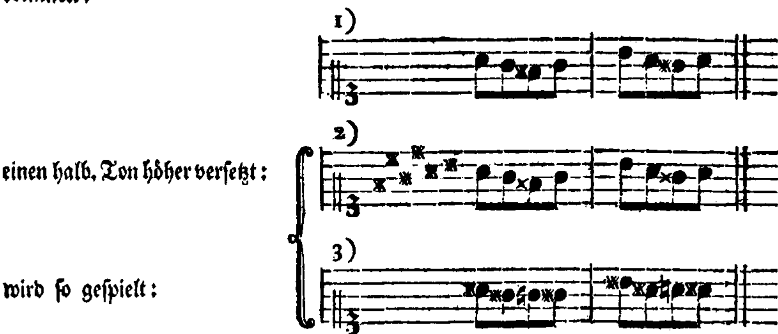


Eben so wird er alsdann erst einsehen, daß die übermäßige Sexte von cis auf der sechsten Stufe nicht h heißen kann, sondern aisais genannt werden muß u. s. w. Indeß können Ungeübte vielleicht durch die folgenden, um einen halben Ton versetzten,

„von lesen will, der kann jeden andern Unterricht im Klavierspielen nachschlagen, wo es „heißt: das doppelte Kreuz erhöhet einen halben, und das einfache einen ganzen Ton rc." Einige z. B. Merbach, Schmidtchen rc. lehren dies freylich; aber Tübel schreibt in seinem kurzen Unterrichte rc. S. 9. „× erhöhet einen ganzen Ton rc. nämlich mit dem vorhergehenden ✱." Ja sogar in Löhleins Clavierschule, die, der vielen Auflagen ungeachtet, gewiß nicht zu den bessern Anweisungen gehört, heißt es S. 11. „Das einfache Creuz kommt „vor, wenn der Ton schon vorne in der Vorzeichnung durch ein erhöhet ist, und nun noch „um einen halben Ton soll erhöhet werden." Dies ist, dünkt mich, ziemlich bestimmt gesagt. —

*) Wenn er durch das, was Seite 43. *) und S. 45. Anm. 1. davon gesagt wurde, noch nicht völlig von der Nothwendigkeit dieser Schreibart überzeugt seyn sollte.

ten, Stellen einen Begriff von der Nothwendigkeit dieser doppelten Erhöhung bekommen:



Können sie nicht begreifen, daß das bey 1) vor der dritten Note stehende 𝄪, bey 2) in ein × verwandelt werden, die Note selbst aber auf derselben Stufe stehen bleiben muß, und daß die Schreibart bey 3), wenn sie auch richtig wäre, *) in gewissen Fällen, wie hier:



dem Auge ungleich mehrere Schwierigkeiten verursachte: so müssen sie sich indessen damit beruhigen, daß diese Untersuchung nicht für Anfänger gehört. (Ich dächte aber, nach alle dem, was davon gesagt worden ist, könnten auch dem Ungeübtesten keine erheblichen Einwendungen übrig bleiben.)

Eben das gilt auch von den doppelten oder großen Been. (bb.)

§. 22.

Wenn ein Ton schon durch ein vorgezeichnetes b erniedriget worden ist, und noch um einen kleinen halben Ton tiefer werden soll: so bedient man sich eines etwas größern Bees (b) oder zwey kleiner bb, und nennt diese Bezeichnung das große oder zweyfache Be, z. B.



*) Das G vertritt nur aus Noth die Stelle des fisfis, weil man hierzu keine eigene Taste hat.

Diese doppelt erniedrigten Töne: { b, as, ges, es, des.
heißen: { bb, asas, gesges, eses, desdes.

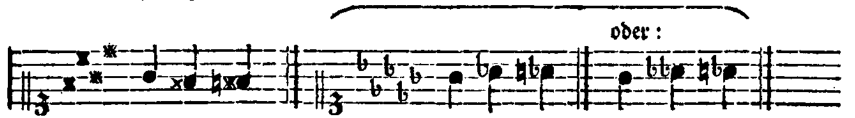
Auch sagt man Doppelbe, Doppelas, Doppelges u. s. w. Einige haben anstatt desdes ꝛc. die Benennung *ceses*, *deses*, *dasdas* oder *dens* einführen wollen.

Desdes wird vermittelst der Taste c angeschlagen; statt eses greift man d, statt gesges - f, statt asas - g, statt bb - a.

Das große b kann, besonders bey geschriebenen Noten, Anlaß zu Fehlern geben, weil viele Abschreiber den Unterschied nicht wissen. Auch selbst der Spieler übersieht leicht ein etwas größeres b *); dieses könnte daher eine andere Figur haben, z. B. diese: B. **) Noch deutlicher setzen Einige vor die Noten, welche doppelt erniedriget werden sollen, zwey Bee (bb); ob sich gleich, genau genommen, auch wider diese Schreibart manches einwenden läßt. (S. die Note zu §. 21.) Uebrigens ist die Benennung des einfachen und doppelten Bees richtiger, als jene bey den Kreuzen.

§. 23.

Soll ein solches × oder großes b wieder aufgehoben werden, (und das ✕ oder b fortgelten,) so wird es wohl am deutlichsten so angezeigt: ♮×, oder nach einem bb: ♮b, z. B.



Man findet zwar auch diese Schreibart:



in manchen Lehrbüchern: allein sie ist etwas unbestimmt und verführerisch; denn wenigstens die Ungeübtern würden glauben, das ♮ mache beyde Kreuze oder Bee ungültig, da doch nur Eins dadurch aufgehoben werden kann und soll. Daher möchte

*) Zumal da man seit einiger Zeit in manchen Druckereyen, aus einer vermeinten Verbesserung, schon etwas größere und kleinere Bee (die aber beyde nur eine einfache Erniedrigung bezeichnen) eingeführt hat.

**) Mattheson schlägt in der großen Organ. Probe das griechische β vor.

möchte wohl Mancher bey 1) *f* anstatt *fis*, bey 2) für *as*, *a*, und besonders bey 3) *h* statt *b* greifen. *)

Sollten wirklich zwey Kreuze oder Bee zugleich aufgehoben werden, so hätte man dazu auch zwey Quadrate (♮♮) nöthig. Dieser Fall kann sich aber in einem regelmäßig gesetzten Tonstücke nicht ereignen.

Zweyter Abschnitt.

Von den Intervallen; von den Tonleitern und Tonarten; von der Vorzeichnung und von den Tonarten der Alten.

§. 24.

Jeder (höhere) Ton, welcher mit einem tiefern verglichen wird, oder, wie Sulzer schreibt: „das Verhältniß zweyer Töne in Absicht auf ihre Höhe“ **) heißt ein **Intervall**, weil beyde Töne in einer gewissen Weite von einander entfernt sind. Da nun die Entfernung (der Abstand) der Töne verschieden ist, so entstehen auch mancherley Intervalle, die ihre Hauptbenennung, **Sekunden**, **Terzen** rc. von der zweyten, dritten rc. Stufe erhalten.

Man zählt nämlich die Intervalle aufwärts d. h. von dem angenommenen tiefern Tone bis zum höhern, nach Stufen ab; folglich heißt ein Intervall, welches z. B. auf der vierten Stufe steht — die erste und letzte mit gerechnet — eine **Quarte**, wie *d* und *g*, oder wie *e* und *a* rc. Ob diese beyden Töne unabhängig sind, wie *g* und *c*, oder Versetzungszeichen haben, wie *f* und *b*, oder *gis* und *cis* rc. das verändert in der Hauptbenennung nichts; nur durch gewisse Beywörter wird das Verhältniß der Intervalle genauer bestimmt, wie weiter unten gezeigt werden soll.

*) Wie denn auch **Merbach** in seiner Klavierschule für Kinder S. 13. §. 14. schreibt: „Das „Quadrat hebt alle Vorzeichnung wieder auf, und die Note, vor der es steht, erhält ihren „ersten Namen und Platz wieder. Z. E.

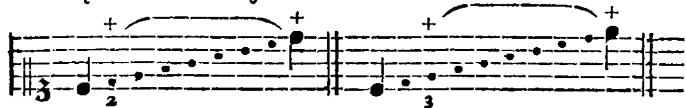


Außer dem schon erwähnten Irrthume ist noch überdies ohne ein vorhergegangenes fis kein fisfis möglich.

**) Noch Andere sagen: „Der Raum oder die Entfernung von einem Tone zum andern;“ desgleichen: „Die Bestimmung eines Tones nach seinem Abstande von seinem Grundtone“ u. dgl. m. Auch übersetzen Einige das Wort Intervall durch Ton- oder Stimmweite.

§. 25.

Einige Intervalle pflegt man **einfache**, andere **zusammengesetzte** zu nennen. **Einfach** heißen die, welche nicht weiter als eine reine Oktave von einander entfernt sind, oder welche, nach der Kunstsprache, den Umfang (Sprengel) der reinen Oktave (c̄ — c̿ ꝛc.) nicht überschreiten; die übrigen werden **zusammengesetzte** oder **verdoppelte** genannt, weil sie aus den einfachen Intervallen, und überdies noch aus der hinzugefügten Oktave entstehen, wie die None aus der Sekunde und ihrer Oktave ꝛc. z. B.



§. 26.

Die brauchbarsten *) Intervalle mit ihren Unterarten sind:

1) solche, deren beyde Töne auf Einer Stufe stehen, oder **Primen**:



Anm. Der Einklang ist eigentlich kein Intervall, denn zwischen c̄ und c̄ ꝛc. läßt sich kein Raum denken; jedoch wird diese reine Prime gewöhnlich mit zu den Intervallen gerechnet.

Ein=

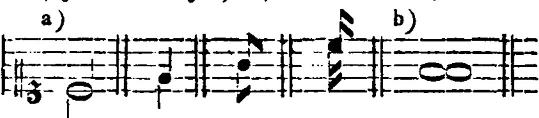
*) Auf dem Notenplane lassen sich noch viele Intervalle vorstellen — wie man denn auch weitläufige Tabellen davon hat — sie kommen aber in der Ausübung nicht vor. So wären z. B. für die Augen noch folgende zum Theil sehr sonderbare Terzen möglich:



die aber wohl nicht leicht jemanden nach mehreren ähnlichen Intervallen lüstern machen werden.

Einklang sagt man weil c̄ und c̄. auf zwey Instrumenten hervor gebracht, in Rücksicht der Höhe und Tiefe einerley Ton (Klang) haben; doch wollen einige Tonlehrer die Benennung Einklang nicht gelten lassen.

Eine Note, welche aus gewissen Gründen den Einklang oder das Zusammenkommen zweyer Stimmen auf Einer Tongröße anzeigen soll, wird durch zwey Striche, wovon einer auf - der andere abwärts steht, kenntlich gemacht a). Bey ganzen Taktnoten setzt man deren zwey dicht neben einander b).



Was der Spieler dabey zu beobachten hat, das wird zu seiner Zeit erkläret werden.

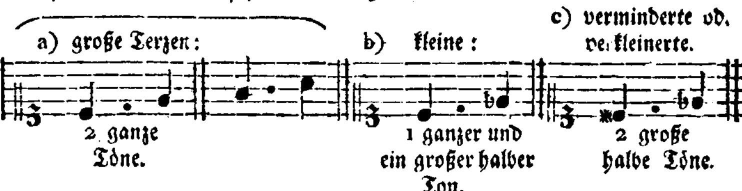
2) Intervalle auf der zweyten Stufe, oder Sekunden:



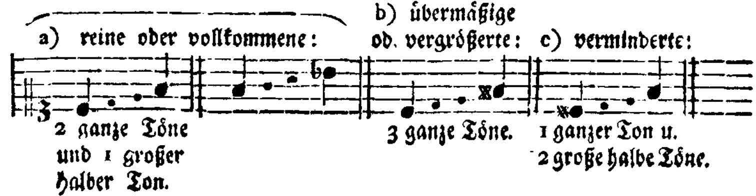
Anmer. Diejenigen Intervalle, welche mehr als zwey Stufen einnehmen, heißen im Allgemeinen Sprünge. Schon die übermäßige Sekunde wird von Vielen darunter gerechnet.



3) — auf der dritten Stufe, oder Terzen:



4) — auf der vierten Stufe, oder Quarten:





Die

*) Die übermäßige Oktave gehört, nach der im vorigen §. enthaltenen Erklärung, schon mit zu den zusammengesetzten Intervallen, denn sie überschreitet den Sprengel der reinen Oktave.

Die Intervalle auf der **zehnten** Stufe werden **Decimen**, die auf der eilften **Undecimen** &c. genannt. Ob sie etwas anders, als um eine Oktave erhöhte Terzen und Quarten sind, mögen die Theoretiker entscheiden. Der Klavierspieler hat sich diese Benennungen deswegen zu merken, weil sie unter andern auch bey der Fingersetzung vorkommen.

§. 27.

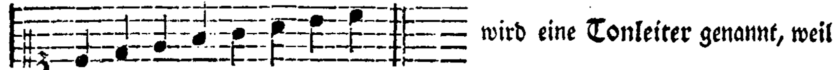
Einige der angezeigten Intervalle heißen **Konsonanzen**, nämlich 1) die reine Oktave, (zu welcher vorzüglich die reine Prime oder der eigentliche Einklang gehört,) 2) die reine Quinte, 3) die reine Quarte,*) 4) die große und kleine Terz, und 5) die große und kleine Sexte. Von diesen sämmtlichen Konsonanzen werden die bey 1) und 2), allenfalls auch noch die bey 3) **vollkommene**, die übrigen aber **unvollkommene** genannt. Alle andere Intervalle sind in einem größern oder kleinern Grade Dissonanzen; denn die kleine Septime z. B. (c—b) ist bey weiten nicht so widrig, als die große (c—h) u. s. w.**)

Mehr braucht ein angehender Klavierspieler, um gewisse hin und wieder vorkommende Ausdrücke zu verstehen, von den Intervallen nicht zu wissen. Die nähere Bestimmung des Begriffes von Kon- und Dissonanzen gehört in die Lehre vom Generalbasse, und erfordert schon mehrere Einsichten, als man von einem Anfänger verlangen kann.

---

§. 28.

Die stufenweise Folge von diatonischen Tönen:



wird eine **Tonleiter** genannt, weil man

*) Ob die reine Quarte eine Kon- oder Dissonanz sey, darüber haben sich die Tonlehrer, nach vielen und heftigen Streitigkeiten, bis jetzt noch nicht vereinigen können. Diese Quarte wird zwar oft, aus Gründen die ich hier nicht aus einander setzen kann, in der Ausübung wie eine Dissonanz behandelt; an und für sich aber ist sie wohl unstreitig eine Konsonanz, wie unter andern L. **Euler**, **Sulzer**, **Kirnberger** &c. sehr deutlich gezeigt und mathematisch bewiesen haben. Wenn sie aber in manchen Fällen aufgelöst &c. seyn will, so folgt hieraus noch nicht, daß sie eine Dissonanz ist. Denn selbst die reine Oktave (bey $\begin{smallmatrix}8 & 7\\ 4 & \\ 2 & \end{smallmatrix}$) die reine Quinte (bey $\begin{smallmatrix}6\\5\end{smallmatrix}$) die große und kleine Terz (bey $\begin{smallmatrix}4\\3\end{smallmatrix}$) die große und kleine Sexte (bey $\begin{smallmatrix} & 7\\ 6 & 5\end{smallmatrix}$) u. s. w. werden wie Dissonanzen behandelt, und doch erkennt sie jeder ohne Widerspruch für konsonirende Intervalle. — Wäre die Sache für den Anfänger von Wichtigkeit, so würde ich mich ausführlicher darüber erklären.

**) Da das Konsoniren &c. nichts Absolutes ist, so läßt sich überhaupt nicht genau bestimmen, wo das Konsoniren zweyer Töne aufhöre und das Dissoniren anfange. S. Sulzers Theorie &c. Dissonanz.

man durch diese Fortschreitung auf dem Notenplane gleichsam wie auf einer Leiter auf- und absteigt. Da die obige Tonleiter von c bis c die erste gewesen ist, nach welcher man in unsrer gegenwätigen Musik verschiedene andere gebildet hat, so wird sie gewöhnlich die Haupt- oder Stammleiter (primitive) genannt.

Ganz von einander verschiedene Tonleitern giebt es überhaupt drey, nämlich 1) die diatonische, 2) die chromatische, und 3) die enharmonische.

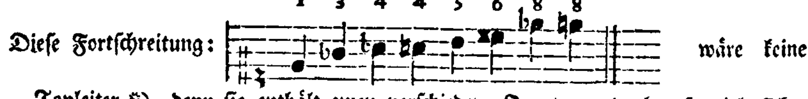
§. 29.

Diatonisch heißt die Tonleiter, wenn sie vom Haupttone bis zur Oktave aus fünf ganzen und zwey großen halben Tönen besteht, z. B.



Natürlich nennt man diese Tonleiter, wenn die darin enthaltenen Töne alle unabhängig sind, wie bey a); **versetzt** heißt sie, wenn einige Töne durch ein x oder b bestimmt werden müssen, wie bey b) und c), damit nämlich die beyden halben Töne, nach dem zuerst angezeigten Muster, ebenfalls auf die vierte (gegen die dritte) und auf die achte (gegen die siebente) Stufe fallen, oder mit andern Worten: damit alle versetzte Tonleitern einerley Verhältnisse, nämlich die große Sekunde, die große Terz, die reine Quarte, die reine Quinte, die große Sexte und die große Septime erhalten, wie das der Fall in der eingerückten Stammleiter ist.

Diese Fortschreitung:



wäre keine Tonleiter *), denn sie enthält zwey verschiedene Quarten und eben so viele Oktaven,

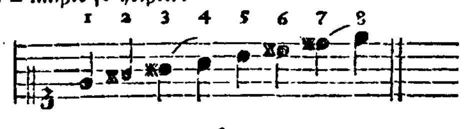
*) Und doch schreibt J. J. Klein in seinem Versuch eines Lehrbuchs der praktischen Musik rc: 1783. S. 48. f. unter andern die nachstehenden Tonleitern mit Buchstaben vor:

Dur:



Moll:

ven, wofür zwey andere Intervalle, die Sekunde und Septime, ganz fehlen. Eine Tonleiter von E müßte so heißen:



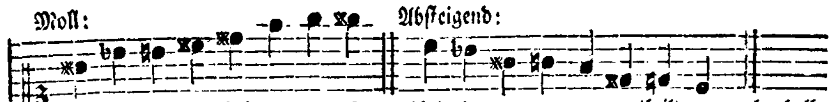
§. 30.

Die diatonische Tonleiter wird auf zweyerley Art gebraucht, nämlich **hart** (dur) und **weich** (moll) *). Von den **harten** Tonleitern, deren Muster die von C dur ist, habe ich in den vorhergehenden beyden Paragraphen das Nöthigste gesagt.

Die **weiche** Haupt- oder Stammleiter (primitive) ist die von A moll. Sie unterscheidet sich wesentlich durch die kleine Terz von jener (der harten Tonleiter); man wird daher bemerken, daß der erste halbe Ton nicht auf die vierte, sondern auf die dritte, gegen die zweyte, Stufe fällt. In Ansehung der Lage des zweyten halben Tones im Aufsteigen sind die Tonlehrer verschiedener Meynung, denn Einige wollen die kleine Sexte und Septime a), Andere die kleine Sexte und große Septime b), und noch Andere die große Sexte und Septime haben c):



H 2 folg-



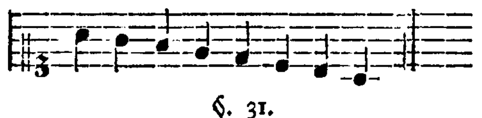
nachdem er S. 30. ff. den ganzen Ton gehörig in neun commata getheilt, zweyerley halbe Töne, große und kleine bestimmt rc. und S. 32. ausdrücklich gesagt hat: „Und glaube man „ja nicht, weil auf unsern Clavierinstrumenten eine Octave nur zwölf verschiedene Töne hält, „daß es mit dieser enharmonischen Octave nur eine Grille sey. Man wird ohne Kenntniß „derselben sowohl bey der Bezeichnung der Noten, als bey Bestimmung der Intervallen, „vielfält ge Fehler begehen.“ —

*) Folglich erhält man überhaupt vier und zwanzig Tonleitern, nämlich zwölf harte und eben so viele weiche, weil beyde Stammleitern, von C dur und A moll, eilfmal z. B. in Cis, D u. s. w. versetzt werden können. Anstatt der Worte hart und weich, womit ehedem ein ganz anderer Begriff verbunden war, wollen einige Tonlehrer lieber groß und klein gebraucht wissen, z. B. die große Tonleiter von C u. s. w.

folglich fiele bey a) der zweyte halbe Ton auf die sechste, und bey c) auf die achte Stufe; in dem Beyspiele b) aber entständen, außer dem ersten halben Tone, noch zwey solche Intervalle, nämlich auf der sechsten und achten Stufe. Dagegen befände sich in dieser Tonleiter eine Fortschreitung durch die übermäßige Sekunde, nämlich von f in gis, welche wohl in einer diatonischen Tonleiter nicht vorkommen sollte.

Wessen Gründe überwiegend sind, lasse ich dahin gestellet seyn. Am gewöhnlichsten ist die Fortschreitung bey c), durch die große Sexte und Septime.

Im Absteigen wird die weiche Tonleiter von Allen auf die nachstehende Art angenommen:



§. 31.

Chromatisch (diatonisch-chromatisch) wird die Tonleiter genannt, wenn sie aus sieben großen und fünf kleinen, folglich überhaupt aus zwölf, halben Tönen besteht, wie hier:

oder:



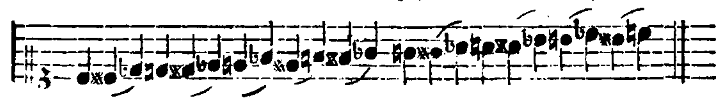
Bey dieser Gelegenheit kann man sich merken, daß es ganz unrichtig ist, die Töne ohne Versetzungszeichen diatonische, und die mit einem * oder b chromatische Töne zu nennen; denn ein Ton, für sich allein betrachtet, ist weder diatonisch, noch chromatisch oder enharmonisch; blos mit einem andern verglichen wird er eins von diesen dreyen. So ist z. B. der Ton f, einzeln betrachtet, weder das eine, noch das andere; aber gegen e oder ges wird er diatonisch, weil beyde Entfernungen von f einen großen halben Ton betragen. Mit fis verglichen ist f chromatisch; denn f und fis sind einen kleinen halben Ton von einander entfernt. Gegen eis betrachtet wird f enharmonisch, weil diese beyden Töne nur um ein Komma von einander verschieden sind, oder doch seyn sollten.

Eben so irrig ist es, die Versetzungszeichen ohne Einschränkung chromatische Zeichen zu nennen; denn wenn z. B. in E dur vier Töne durch Kreuze, oder in Es dur drey Töne durch Bee angedeutet werden, so bleiben die erwähnten Tonleitern und wesentlichen Versetzungszeichen doch diatonisch, weil die Fortschreitung durch lauter ganze und große halbe Töne geschieht.

§. 32.

§. 32.

Enharmonisch*) (diatonisch-chromatisch-enharmonisch) heißt die Tonleiter, wenn, außer den großen und kleinen halben Tönen, noch die sogenannten Viertel- (richtiger Neuntel-) töne eingeschaltet werden, z. B.



Die enharmonischen Töne werden zwar auf zwey verschiedenen Stufen angedeutet, wie cis und des rc. allein bekanntermaßen müssen sie auf dem Klaviere durch Eine Taste angegeben werden. Ich habe sie mit einem Bogen bemerkt, und deswegen fes und ces vor eis und his eingerückt, da man sie sonst in dieser Ordnung: e, eis, fes, f rc. folgen läßt.

§. 33.

Von den erwähnten drey Tonleitern wird, nach der gegenwärtigen Einrichtung, blos die diatonische **wesentlich** gebraucht, oder in einem Tonstücke zum Grunde gelegt; und nur zuweilen, bey Ausweichungen aus dem Haupttone in Nebentöne rc. werden einzelne Intervalle aus einer der beyden andern Tonleitern entlehnt.

Einzelne chromatische**) Stellen trift man fast in allen, und enharmonische in verschiedenen Tonstücken an ***); aber außer einer enharmonischen Klaviersonate, wenn ich nicht irre, von C. P. E. Bach, in dem musikalischen Vielerley, und einer enharmonischen Fuge von Stölzel, erinnere ich mich nicht, ein **ganzes Tonstück** von der Art gesehen zu haben. Indessen mag es deren vielleicht mehrere geben ****); denn welcher Musiker kennt alles, was nur seit 30 Jahren heraus gekommen ist?

*) Sulzer will die fast durchgängig angenommene chromatische und enharmonische Tonleiter nicht gelten lassen, denn er schreibt in den Artikeln: **Tonleiter, System, Chromatisch** und **Enharmonisch**, daß die genannten beyden Tonleitern „im Grunde aus mehrern „diatonischen Tonleitern zusammengeschoben, und übrigens an und für sich von gar keinem „Nutzen und Gebrauch in unserer Musik seyen."

) Besonders bedient sich **E. W. Wolf in Weimar chromatischer Stellen in seinen Arbeiten für das Klavier oft mit vielem Glücke.

***) Zwey enharmonische Verwechselungen findet man unter andern in **Bachs zweyter Fortsetzung von sechs Sonaten** rc. S. 29 und 30.

****) Ich schreibe hier von der neuern Musik, folglich nicht von dem enharmonischen Klanggeschlechte der Griechen.

§. 34.

Das Wort **Tonart** (modus) bedeutet in der neuern Musik beynahe eben das, was man sonst die diatonische Tonleiter nennt. Wenn nämlich der Komponist in einem Tonstücke die Tonleiter von C zum Grunde gelegt, oder C zum Haupttone gewählt hat, d. i. wenn am häufigsten nur diejenigen Intervalle vorkommen, welche in der angenommenen Haupttonleiter ohne zufällige Versetzungszeichen befindlich sind: so sagt man, das Stück geht aus der **Tonart** *c*, oder aus dem **Tone** *c*, auch wohl nur **aus** *c*. Da nun die natürliche diatonische Tonleiter auf zweyerley Art gebraucht wird, so entstehen daraus auch zwey **Haupttonarten**, (Tonarten,) nämlich die **harte** oder **große**, (**dur**) und die **weiche** oder **kleine**, (**moll**,) wovon C dur und A moll, wie bey den Tonleitern erinnert wurde, die Muster oder **Haupttonarten** (primitive) sind.

Anm. 1. Man spricht zwar gewöhnlich von vier und zwanzig Tonarten, allein sie sind *) blos in Ansehung der Höhe und Tiefe, aber nicht ihren innern Verhältnissen nach, verschieden. So ist z. B. D dur nur die um Einen Ton, und F dur die um drey Stufen höher versetzte Durtonart u. s. w. Eben so verhält sichs in den Molltönen; folglich bleiben im Grunde nur zwey **Haupttonarten**, die übrigen sollte man also, in sofern sie mit diesen verglichen werden, **Nebentonarten** oder **versetzte Tonleitern** nennen. Aber nur selten wird in dieser Rücksicht bestimmt gesprochen.

Anm. 2. Ich besorge, daß mancher Lernende nicht weiß, was man eigentlich damit meynt, wenn es heißt, diese Sonate oder jene Arie geht z. B. aus G dur. Höchstens denkt er sich etwa dabey, der Komponist hat in der harten Tonart G angefangen und auch darin geschlossen. Etwas Wahres ist allerdings dabey, aber zu einem völlig deutlichen Begriffe ist dieses Etwas nicht hinreichend. Man sage daher dem Scholaren, daß es, außer dem angenommenen Haupttone, noch fünf gewöhnliche Nebentöne **) giebt, in welche der Tonsetzer, der nöthigen Mannigfaltigkeit wegen, ausweichen kann. Gesetzt nun ein Tonstück aus G dur bestände überhaupt aus hundert Takten, so müßte der Komponist verhältnißmäßig am längsten, folglich ungefähr 30 bis 40 Takte hindurch, besonders anfangs und gegen das Ende, im Haupttone G geblieben seyn; folglich wären für alle die übrigen fünf gewöhnlichen Nebentöne nur noch 60 bis 70 Takte übrig, wovon alsdann die Quinte, als die so genannte Dominante, (die nächst dem Haupttone gleichsam herrschet) den größern Theil,

*) Die fast durchgängig eingeführte gleichschwebende Temperatur vorausgesetzt.

**) Daß der Komponist in längern Tonstücken, oder aus gewissen Ursachen, anstatt der harten Tonart die weiche auf eine Zeitlang annehmen, und von dieser wieder in andre verwandte Töne ausweichen könne rc. braucht der Anfänger, zur Erlangung des Begriffes vom Hauptton, nicht zu wissen. Auch daran ist nicht viel gelegen, wenn der Schüler jezt noch nicht weiß, daß in den mehresten Recitaven und in einigen Fantasien gar kein Hauptton festgesezt ist; denn diese Gattungen von Tonstücken machen hierin, so wie in mancher andern Rücksicht, eine Ausnahme von der Regel.

Theil, also ungefähr 25 Takte, erhalten würde. In jedem der nun noch übrigen vier Nebentöne könnte sich der Komponist etwa 8 bis 12 Takte verweilen. — Hieraus, denke ich, wird Jeder begreifen können, was man unter dem Hauptione versteht.

§. 35.

Die harte und weiche Tonart wird unter andern hauptsächlich aus der Terz erkannt, welche im ersten Falle groß, im zweyten aber klein ist.

Um dies zu verstehen stelle man sich vor, vier verschiedene Tonstücke fiengen so an:



In den ersten beyden Beyspielen ist C der Hauptton; da nun bey 1) die Terz von C (nämlich e) groß, und die bey 2) der Vorzeichnung nach es, folglich klein ist: so liegt im ersten Falle die harte, im zweyten aber die weiche Tonart zum Grunde, oder wie man sich gewöhnlicher ausdruckt: No. 1. geht aus C dur, und No. 2. aus C moll. In dem Beyspiele 3) zeigt die große Terz (fis) D dur an, so wie die kleine Terz (f) bey 4) D moll kenntlich macht.

---

§. 36.

Aus dem, was oben von den versetzten Tonleitern gesagt wurde, läßt sich leicht einsehen, daß bey jedem Dur- und Molltone, nur C dur *) und A moll ausgenommen, gewisse Versetzungszeichen nöthig sind, die man zu Anfange **) eines

*) Abgekürzt schreiben Einige anstatt dur: ♯, und für moll: ♭, z. B. C dur: C♯, A moll: A♭ u. s. w. Daß diese Abkürzung, die man wohl von einem ehedem angenommenen Grundsatze beybehalten haben mag, gegenwärtig nicht mehr passend ist, beweisen diese Beyspiele: Es♯, H♭, B♯ etc. besser schreibt man dafür: Es dur, H moll, B dur u. s. w.

**) „Könnte man aber nicht die zu jeder Tonart erforderlichen Versetzungszeichen jedesmal im Stücke selbst unmittelbar vor die Noten setzen, und auf diese Art die so genannte Vorzeichnung zu Anfange eines Tonstückes ganz entbehren?“ Ja freylich könnte man dies: — aber den Schüler, welcher diese Frage vorbringt, lasse man nur etwa ein Tonstück aus E oder Es dur

eines Tonstückes (oder bey jeder Notenreihe) anmerket, und zusammen die Vorzeichnung nennt. Aus dieser Vorzeichnung und der letzten Baßnote läßt sich der Hauptton eines Stückes am sichersten bestimmen; denn auf die Harmonie, Modulation u. dgl. kann man den Anfänger nicht verweisen.

Den Hauptton aus der letzten Note erkennen wollen, mag neben bey als ein bloßes Hülfsmittel, welches aber sehr trüglich und nicht allgemein anwendbar ist, gut seyn; nur mache man es nicht zum einzigen Kennzeichen.

Trüglich ist es, weil manches einzelne Tonstück nicht mit dem Takte, welcher seinem Platze nach der letzte ist, sondern in der Mitte ꝛc. schließt, (wie bey einem Da Capo, dal Segno etc.) oder in einem Nebentone aufhört, auch wohl durch eine kurze oder längere Einleitung mit dem Folgenden verbunden wird u. s. w. Ich könnte unzählig viele Beyspiele von der Art anführen, wenn mirs nöthig zu seyn schien, eine so bekannte Sache erst zu beweisen. Wer nicht davon überzeugt seyn sollte, der nehme irgend eine Sammlung Sonaten von C. P. E. Bach, Häßler, E. W. Wolf ꝛc. vor sich, und er wird finden, wie trüglich es ist, den Hauptton eines Stückes ohne Einschränkung aus der letzten Note erkennen wollen.

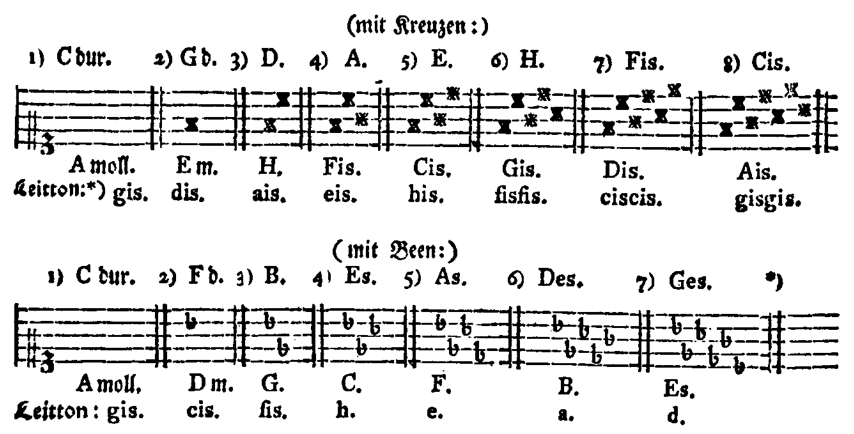
Nicht allgemein anwendbar ist dieses Kennzeichen, weil bey einer vollständigen Harmonie doch nicht alle Stimmen am Ende eines Tonstückes den Hauptton haben können. Wie soll nun der, welcher die zweyte Violine, die Viole, die zweyte Flöte, Hoboe ꝛc. spielt, oder auch der, welcher den Alt oder Tenor singt, aus seiner letzten Note den Hauptton erkennen? — Bey dem Klavierspielen müßte man die letzte Baßnote dazu festsetzen, und doch würden sich, wie ich schon erinnert habe, manche Ausnahmen dabey finden. Ueberdies ließe sich durch die letzte Baßnote allein doch nur der Hauptton, aber nicht die Tonart (hart oder weich) bestimmen; folglich muß hierin doch immer wieder die Vorzeichnung entscheiden; ob ich sie gleich, einiger Ausnahmen wegen, auch nicht zum einzigen Kennzeichen anzunehmen verlange.

§. 37.

Die Vorzeichnung aller Dur- und Molltöne ist folgende:

(mit

dur ohne Vorzeichnung abschreiben, und die erforderlichen Versetzungszeichen jedesmal vor die Noten setzen; — ganz gewiß wird er einsehen, daß es dem Auge beschwerlich werden müßte, wenn man, anstatt der drey oder vier vorgezeichneten Versetzungszeichen, deren auf jeder Zeile ungleich mehrere zu übersehen hätte. — Blos also zur Erleichterung für den Spieler bedient man sich dieser Vorzeichnung, und nur wenige Komponisten machen hiervon einige unbeträchtliche Ausnahmen, die bald angezeigt werden sollen.



Hieraus sieht man, daß Cis dur und Ais moll, anstatt der sieben Kreuze, auch als Des dur und B moll bequemer mit fünf Been, Fis dur und Dis moll aber, statt der sechs Kreuze, als Ges dur und Es moll, mit sechs Been vorgezeichnet werden können. In den beyden Molltönen, woraus aber nur wenige Tonstücke gehen, pflegt man sich auch gewöhnlich dieser bequemern Vorzeichnung mit Been zu bedienen.

Es hat wenig Nutzen, wenn man den Anfänger die Vorzeichnung eines jeden Tones auswendig lernen läßt! denn wie viele Zeit geht darüber hin, und wie bald vergißt der Schüler wieder, was er mit vieler Mühe blos seinem Gedächtniß anvertraute. Besser ist es, wenn man ihm die §. 29. erwähnten Gründe, warum dieser Ton ein x oder b, der Andere aber mehrere Versetzungszeichen erhalten muß, vorher genau bekannt macht. Denn außer, daß beym Behalten sehr viel darauf ankommt, wie deutlich und bestimmt etwas gefaßt wird, so giebt auch diese Methode abermals eine gute Gelegenheit zum Selbstdenken.

Man lasse den Lernenden nach der Tonleiter von *C* die in der Quinte *G* bilden, so wird er begreifen, daß blos auf der siebenten Stufe f, um die große Septime oder den so genannten Leitton zu erhalten, ein x nothwendig wird, welches also die ganze Vorzeichnung von G dur ausmacht denn a ist ohne Versetzungszeichen die erforder-liche

*) Was das Wort Leitton zu bedeuten hat, wird weiter unten erklärt werden.

**) Es ist unrichtig, die Töne, welche Kreuze vorgezeichnet haben, Dur- und die mit Been Molltöne zu nennen; denn außer daß C dur und A moll weder zu dem einen noch zum andern Geschlechte gehörten, wird diese irrige Meinung schon dadurch widerlegt, weil einerley Vorzeichnung allemal einen Dur- und Mollton zugleich bezeichnet.

liche große Sekunde von dem angenommenen Haupttone G, h die große Terz, c die reine Quarte u. s. w. Nun nehme man die Quinte von *G*, nämlich *D*, wobey, außer dem schon vorhandenen ✕ auf f, aus dem angezeigten Grunde auch eins auf der siebenten Stufe c hinzukommen muß; folglich hat D dur zwey Kreuze, eins auf f, das andere auf c, vorgezeichnet. Nach *D* folgt die Quinte *A* mit dem hinzu gekommenen gis; von A ist die Quinte E, und so durch reine Quinten *) weiter bis zum Cis.

Jetzt lasse man wieder von C anfangen, und nun die Quinten unterwärts, nämlich zuerst *F*, nehmen. Hiervon ist g ohne Versetzungszeichen die erforderliche große Sekunde, a die große Terz, nur b wäre die übermäßige Quarte. Um nun dafür die reine zu erhalten wird auf dieser vierten Stufe, (vom angenommenen Haupttone F,) nämlich auf H, ein b erfordert. Die übrigen Intervalle haben insgesammt das ihnen zukommende Verhältniß, und bleiben also unverändert, folglich hat F dur nur Ein b vorgezeichnet. Bey der nächsten reinen Quinte unterwärts, welche B ist, kommt ebenfalls auf der vierten Stufe E ein b hinzu, so daß B dur zwey Bee, eins auf H, das andere auf E, vorgezeichnet hat. Nach B folgt Es mit b, es und as u. s. w. Bey Des und Ges dur ꝛc. wird man es bestätigt finden, daß diese Töne, nach der oben gemachten Bemerkung, sowohl Kreuze als Bee vorgezeichnet haben können.

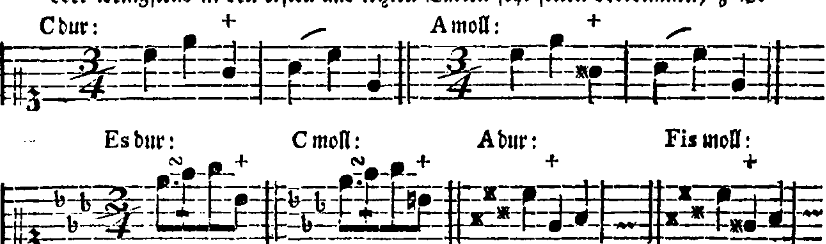
Die Vorzeichnung der Molltöne hat der Schüler zugleich mit gefunden; denn von jedem Durtone, er werde durch Kreuze oder Bee bestimmt, hat der in der Tonleiter enthaltene sechste Ton (oder der dritte abwärts) z. B. von G dur E moll ꝛc. eben die Vorzeichnung. Dieser Aehnlichkeit wegen pflegt man auch zwey solche Tonarten verwandte oder Paralleltonarten zu nennen

Nun ist also nur noch zu untersuchen, ob ein Tonstück z. B. aus C dur oder A moll gehe; und hierin entscheidet, außer der letzten Baßnote, sehr wenig zweifelhafte Fälle ausgenommen, vorzüglich der oben in dem Schema jedem Molltone beygefügte Leitton. **) In der Durtonart ist er wesentlich, oder in der Vorzeichnung mit enthal-

*) „Warum aber nach lauter reinen Quinten? „Weil dies die leichteste Methode und zugleich die natürlichste Folge oder Verwandtschaft der Töne (Tonleitern) ist. Um den Grund dieser Verwandtschaft einzusehen, darf man nur die Tonleitern mehrerer Töne mit einander vergleichen, und man wird finden, daß, außer der so genannten Paralleltonart, die Tonleiter der (Ober- und Unter-) Quinte mit dem jedesmal angenommenen Haupttone, in Ansehung der Vorzeichnung, am meisten überein kommt, oder, wie man in der Kunstsprache sagt im ersten Grade verwandt ist. C dur z. B. hat nichts, die Oberquinte G dur aber nur Ein ✻ vorgezeichnet, folglich ist G dur mit C einen Grad näher verwandt, als D dur, welches letztere zwey Kreuze vorgezeichnet hat u. s. w. Eben so verhält es sich mit den Unterquinten oder Oberquarten. F dur, als die Unterquinte von C, hat nur ein b vorgezeichnet und ist daher diesem C näher verwandt, als B dur u. s. f. Jetzt wird man einigermaßen einsehen, was die Tonlehrer unter der Verwandschaft der Töne oder Tonleitern verstehen. Die nähere Untersuchung dieses Gegenstandes gehört in ein theoretisches Lehrbuch.

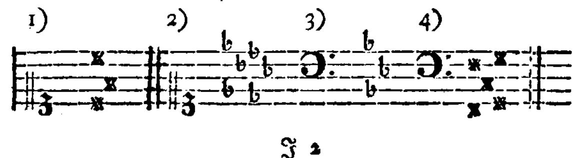
**) Unter diesem Leittone (welcher auch die charakteristische oder bezeichnende Note, das *Semitonium modi* oder *Octavæ*, französisch *ton* oder *note sensible* ꝛc. genannt wird) versteht man die große Septime, oder den seinem Haupttone zunächst liegenden großen halben Ton unterwärts,

halten, wie cis in d dur u. s. w.; in den Molltönen hingegen wird der Leitton nicht mit in der Vorzeichnung, sondern durch ein Versetzungszeichen erst in dem Tonstücke unmittelbar vor der Note selbst bestimmt. In A moll z. B. ist der Leitton gis; dieses gis wird aber nicht mit vorgezeichnet, ob es gleich in einem Tonstücke aus A moll, besonders zu Anfange und gegen das Ende desselben, häufig vorkommt; und durch dieses häufig vorkommende gis unterscheidet sich vorzüglich A moll von seiner Paralleltonart C dur. Eben so findet man in H moll häufig ais, in D moll cis, in C moll h ꝛc. welche Töne in den Durtönen mit eben der Vorzeichnung entweder gar nicht, oder wenigstens in den ersten und letzten Takten sehr selten vorkommen, z. B.



Hiervon läßt sich die Anwendung leicht auf andere Fälle machen.

Anm. 2. Wenn man den Hauptton aus der Vorzeichnung bestimmen will, so muß man dabey nicht blos auf die Anzahl der vorgezeichneten Kreuze oder Bee sehen, sondern ob dadurch wirklich verschiedene Intervalle angedeutet werden; denn einige Komponisten (und Notenschreiber) pflegen gewisse einen und eben denselben Ton bezeichnende Kreuze oder Bee doppelt anzumerken, z. B.



wärts, (z. B. von A, gis, von E, dis, von B, a ꝛc.) welcher gleichsam in den Hauptton leitet oder führet. Ausserdem giebt es noch verschiedene Leittöne, die aber hierin nichts entscheiden. Nur muß ich dabey erinnern, daß die erniedrigten Leittöne von dem Tone, in welchen ausgewichen wird, gemeiniglich die Quarte und nicht die Septime sind. Wenn der Komponist z. B. aus C in F dur übergehen wollte, so wäre *b* der Leitton; von F führete *es* ins B u. s. w. Diese Bemerkung von den erniedrigten Leittönen, die aber nicht für Anfänger gehört, mußte ich vorausschicken, damit man das Folgende desto leichter verstehe.

Könnte jeder erhöhte Leitton, ohne Nachtheil des Ganzen, auf dem Klaviere, so wie auf der Violine, im Gesange ꝛc. etwas höher, als gewöhnlich, und jeder erniedrigte Leitton etwas tiefer angegeben werden: so würde er seinem Endzwecke desto vollkommener entsprechen. (Obgleich die Theoretiker alle Töne mit Kreuzen z. B. cis ꝛc ohne Ausnahme nicht so hoch als die mit Been wie des ꝛc. haben wollen.) Denn gewiß ist es, daß die Erwartung um so viel höher gespannt wird, je näher der Leitton seinem bezeichnenden Tone kommt. Auch philosophisch läßt sich dieses erweisen: aber freylich hier nicht.

Daß hier bey 1) cis, bey 2) es und des, bey 3) b, bey 4) fis und gis doppelt, folglich einmal überflüssig, vorgezeichnet sind, kann einen Irrthum verursachen, wenn man z. B. bey 1) drey verschiedene Kreuze zu sehen glaubt, und anstatt des angezeigten D dur oder H moll, A dur oder Fis moll vermuthet.

Noch verführerischer ist in dieser Rücksicht die Gewohnheit mancher älteren Komponisten, welche aus der Vorzeichnung einiger Moll- auch wohl Durtöne ein Versetzungszeichen weglassen, und es jedesmal vor die Note setzen. So findet man z. B. F moll und As dur nur mit drey Been ꝛc. unter andern auch noch in Grauns Tod Jesu. Da dies aber in den Stücken neuerer Komponisten gar nicht, oder nur sehr selten geschieht, so kann der Lernende die obige Vorzeichnung immer als Regel annehmen; die Ausnahmen können ihm bey vorkommenden Fällen erkläret werden.

Eben so gehört die Art, in den Molltönen die charakteristische Note mit in die Vorzeichnung aufzunehmen, und z. B. bey E moll, außer dem fis, noch dis, bey G moll b, es und fis vorzuzeichnen, zu den noch seltnern Ausnahmen; ob sich gleich manches für, aber auch vieles wider diese Bezeichnung sagen läßt.

---

§. 38.

Die Tonarten der Alten (Kirchentöne) sind von den unsrigen, in mehr als einer Rücksicht, sehr verschieden. Gegenwärtig hat man sie größtentheils nur noch in Kirchengesängen (Chorälen) beybehalten; ich will daher, da ohnedies in vielen Büchern sehr weitläufig davon gehandelt wird, nur einige Worte darüber sagen, damit der Lernende doch einigermaßen einen Begriff davon bekomme.

Die Anzahl dieser Tonarten belief sich, mit allen Unterabtheilungen, auf zwölf (oder funfzehn); *) jedoch waren sie im Grunde wenig von einander verschieden. Man merke sich daher nur die folgenden sechs Haupttonarten, die ihre Benennung von den griechischen Provinzen, worin sie am meisten üblich waren, erhalten haben, nämlich 1) die Jonische, 2) die Dorische, 3) die Phrygische, 4) die Lydische, 5) die Mixolydische **), die 6) die Aeolische.

§. 39.

Alle Melodien, die in der jonischen (jaspischen) Tonart stehen, haben ihren Umfang von c bis c, ohne Versetzungszeichen, wie unsere harte diatonische Tonleiter, z. B. das Lied: Ein' veste Burg ist unser Gott ꝛc.

*) Marpurg, Kritische Einleitung in die Geschichte ꝛc. der alten Musik, S. 123. ff.

**) Conrad Matthai, *de modis musicis* leitet diese Tonart von den Mixolydiern her, obgleich die Bewohner dieser Provinz außer ihm niemand kennt. — Wahrscheinlicher dürfte dieses Wort wohl aus *mixtus Lydius* (*modus*), d. i. eine vermischte lydische Tonart, zusammen gesetzt seyn.



Die **Dorische**, von d bis d, ohne Versetzungszeichen, folglich weder unser D dur, noch D moll, z. B. **Wir glauben all' an einen Gott** ꝛc.

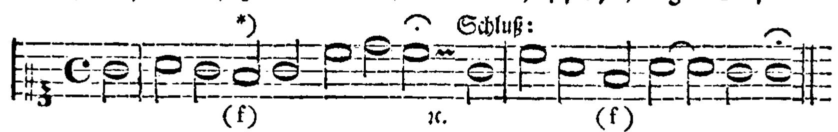


Die **Phrygische**, von e bis e, ohne Versetzungszeichen, folglich weder E dur, noch E moll, z. B. **Erbarm' dich mein, o Herre Gott** ꝛc.



Die **Lydische**, von f bis f, ohne Versetzungszeichen, kommt ächt in keiner Kirchenmelodie mehr vor. Die in dieser Tonart gesetzten Lieder werden gegenwärtig, nach Art der Jonischen, mit der reinen Quarte gesungen, da dies Intervall hingegen in der lydischen Tonart übermäßig seyn müßte.

Die **Mixolydische**, von g bis g, ohne Versetzungszeichen, folglich weder G dur, noch G moll, z. B. **Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist** ꝛc.



Die **Aeolische**, von a bis a, ohne Versetzungszeichen, unsre weiche Tonleiter, z. B. **Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen** ꝛc.



*) Das f, unter dem Hauptton G, zeigt die plagalische Behandlung dieser Tonart an. Ich würde zu weit von meinem Zwecke abkommen, wenn ich mich auf eine nähere Erklärung dieses Gegenstandes einließe. Auch dürfte vielleicht nur Wenigen damit gedient seyn.

Wer von der authentischen und plagalischen Behandlung dieser Tonarten, von ihrer Modulation, von den Tonschlüssen, Versetzungen, Charakteren rc. derselben unterrichtet seyn will, den verweise ich auf die Schriften von **Butstett, Fux, Kirnberger, Marpurg, Mattheson, Prinz, Sulzer, Walther** u. a. m. Auch in meiner Abhandlung: **Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten**, kommt mehr davon vor.

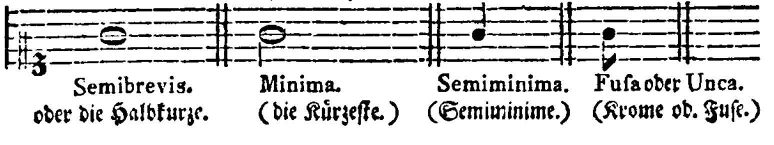
Dritter Abschnitt.

Von der Geltung der Noten; von den Punkten und Pausen.

§. 40.

So wie die Höhe und Tiefe der Töne, außer den Schlüsseln und Versetzungszeichen, vorzüglich durch die Linien rc. auf welchen die Noten stehen, bestimmt wird: so zeigt man die Dauer (Länge, Geltung, den Werth) der Töne durch die verschiedene **Form** (**Figur**, Gestalt) der Noten an. Hier sind die jetzt noch gebräuchlichen Arten derselben, nebst der beygefügten Geltung:

1) Ganze Taktnote: (oder die Runde:) 2) Halbe Taktnote *) (weisse oder Zweyviertheilnote:) 3) Viertel: **) 4) Achtel: ***)



Semibrevis. oder die Halbkurze. | Minima. (die Kürzeste.) | Semiminima. (Semiminime.) | Fusa oder Unca. (Krome od. Fuse.)

5)

*) Genau genommen läßt sich freylich wider die gewöhnliche Bestimmung des Werthes unserer Notengattungen gegen einander manches einwenden, weil z. B. der Ausdruck halbe Taktnote rc. nicht allgemein, sondern eigentlich nur auf den Viervierteltakt ($\frac{2}{2}$ rc.) passend ist; denn im $\frac{3}{4}$ beträgt diese Note mehr als die Hälfte, und im $\frac{2}{4}$ sogar die völlige Dauer eines Taktes, da sie hingegen in verschiedenen größern Taktarten z. B. im $\frac{9}{4}$, $\frac{3}{2}$ rc. bey weiten nicht die Hälfte eines Taktes gilt. Besser wären daher allerdings andere den Werth der Noten bezeichnende Kunstwörter, wobey man nicht auf eine einzelne Taktart Rücksicht zu nehmen hätte, z. B. die Runde, die Weisse, die Gefüllte u. s. w. wie mehrere Tonlehrer schreiben; indeß ist diese Art sich auszudrucken, vor der Hand nicht



§. 41.

Aus der zunächst unter den Noten angezeigten ehedem gewöhnlichen Benennung sieht man, daß unsere ganze Taktnote bey 1) die Halbkurze hieß. Um sich dies erklären zu können muß man wissen, daß es wirklich noch drey längere Notengattungen gab. Hier folgen sie:

1)

nicht allgemein zu erwarten, weil alsdann auch andere Kunstwörter, die sich auf die Taktarten, Pausen rc. beziehen, nicht füglich beybehalten werden könnten. Wir müssen daher schon bey den eingeführten Ausdrücken und Zeichen C, $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{8}$ rc. bleiben, bis etwa ein Mann von Ansehen gewisse Dinge in der musikalischen Zeichenlehre verbessert.

Wollte man anstatt halbe Taktnote lieber Zweyviertelnote sagen, wie es Einige aus einer vermeinten Verbesserung thun, so hätte man mit andern Worten eben dasselbe gesagt, und folglich dadurch im Grunde nichts verbessert, weil sich die Eintheilung in Viertel rc. ebenfalls nur auf den Vierviertelrakt bezieht. Denn blos in sofern sagt man Viertel, Achtel u. s. w. weil deren vier, acht rc. die Dauer eines ganzen oder Vierviertelraktes haben. Im $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$ und allen übrigen Taktarten ist aber das Viertel rc. auch nicht der vierte Theil eines Taktes u. s. w.

**) Es hat auf die Geltung einer Note keinen Einfluß, ob der Strich (Stiel) derselben herunter= ( ) oder hinaufwärts ( ) gezogen ist; ob die Note auf einer Linie, oder in einem Zwischenraume steht.

***) Durch die größere oder kleinere Anzahl der so genannten Häkchen oder Querstriche an verschiedenen Noten (, , rc.) wird zwar die kürzere oder längere Dauer der dadurch bezeichneten Töne bestimmt; aber gleichgültig ist es in Absicht auf die Geltung derselben, ob mehrere Noten durch solche Haken mit einander verbunden sind, ( ) oder nicht.

1) Acht Takte: 2) Vier Takte: 3) Zwey Takte: 4) 128 Theil.



Die bey 1) und 2) trift man in unsern gegenwärtigen Tonstücken wohl gar nicht mehr an; aber die bey 3) kommt in Chorälen, Fugen und großen Taktarten noch dann und wann vor. Auch unser Hundert und acht und zwanzigtheilchen bey 4) wird selten gebraucht.

Bey dieser Gelegenheit kann man sich noch merken, daß ehedem die Geltung der Noten oft auf die nachstehende Art angezeigt wurde:



Wenn nämlich zwey oder mehrere Breves mit einander verbunden waren, wie bey 1), so verloren sie die Hälfte ihres Werths; folglich galten alsdann zwey Breves zusammen nur zwey Takte, da sonst Eine solche Note dieselbe Dauer anzeigte. Eben so wurden die halben Taktnoten bey 2), einzeln oder zusammen verbunden, durch den beygefügten Haken zu Vierteln; die bey 3) zu Achteln, und die bey 4) zu Sechzehntheilen.

Die einzelnen Noten bey 2) welche noch hin und wieder, besonders in ältern Tonstücken vorkommen, muß man mit dieser jetzt gewöhnlichen Abkürzung: oder , wodurch vier Achtel ( ) angezeigt werden, nicht für einerley halten. Auch die übrigen beyden Gattungen bey 3) und 4) hat man mit ähnlichen Abkürzungen nicht zu verwechseln.

Ganz anders verhält sichs mit denenjenigen Noten, durch welche ein Taktstrich gezogen ist, wodurch sie gleichsam zerschnitten werden. Diese behalten ihren völligen Werth, folglich trägt man die Noten bey a) eben so vor, wie die bey b):



Diese Schreibart a) kommt noch in dem so genannten gebundenen Style vor.

§. 42.

§. 42.

Die §. 40. erwähnte ganze Taktnote, wofür man gewöhnlich ein ganzer Takt sagt, wird bey uns gleichsam zum Maßstabe genommen, um den Werth der übrigen kleinern Noten darnach zu bestimmen. So wie nämlich sonst ein Ganzes z. B. ein Jahr, eine Meile rc. in Hälften, Viertel, Achtel rc. getheilt wird, so auch hier; folglich kann ein ganzer Takt (Schlag) in zwey halbe, oder vier Viertel, acht Achtel rc. gleichsam zerlegt werden; oder mit andern Worten: ein ganzer Takt hat eben die Dauer, welche zwey halbe, oder vier Viertel rc. haben.

Ein halber Takt (Schlag) gilt natürlicher Weise vom Ganzen nur die Hälfte, folglich zwey Viertel, oder vier Achtel, acht Sechzentheile rc.

Ein Viertel, als der vierte Theil eines ganzen Taktes, hat nur die Dauer, welche zwey Achtel, oder vier Sechzentheile haben u. s. w.

Aus der nachstehenden Tabelle kann man das Zeitverhältniß aller Notengattungen gegen einander übersehen:



(Der Raum erlaubt es nicht diese letzte Zeile, wie es eigentlich seyn müßte, mit 64 Noten auszufüllen.)

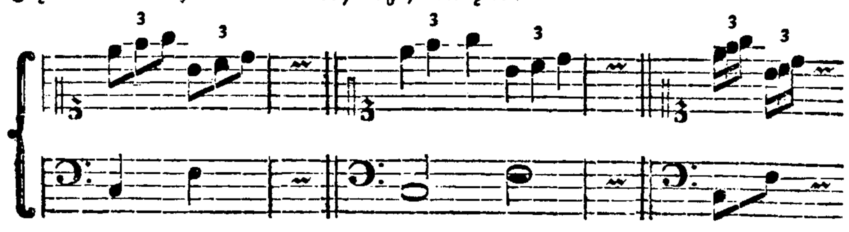
Wer nun wissen wollte, wie viel z. B. ein Achtel Vierundsechzigtheile enthält, der suchte auf der vierten Zeile die Zahl 1, und in eben dem Fache unterwärts die letzte Reihe, wo die 8 Vierundsechzigtheile angezeigt sind. Wollte man 8 Sechzentheile nach Vierteln berechnen, so suchte man zuerst auf der Reihe der Sechzentheile, nämlich auf der fünften, die Zahl 8, und dann in eben dem Fache aufwärts die auf der Zeile der Viertel befindliche Ziffer, wo man die verlangte Anzahl, nämlich 2, findet u. s. w.

§. 43.

Die Triole entsteht, wenn eine Note z. B. ein Viertel in drey gleiche Theile, nämlich in Achtel, getheilt wird a). In Rücksicht der Geltung macht die Triole eine eigene Klasse aus,*) denn der Werth der Noten ist in diesem Falle um ein Drittel geringer, als außerdem, d. h. die drey Noten einer Triole gelten nur so viel, als sonst zwey ähnliche b); folglich müssen diese drey Noten auch in eben der Zeit gespielt werden, binnen welcher man sonst nur zwey solche Noten spielt, z. B.



Wenn also außerdem zwey Achtel auf ein Viertel rc. gerechnet werden, so gehören deren bey der Triole drey dazu, wie hier:



Auch

*) Da die Triolen noch nicht lange, d. h. wahrscheinlich erst in dem gegenwärtigen Jahrhunderte, oder gegen das Ende des vorigen, allgemein bekannt geworden sind, so können wohl die dreygliedrigen Taktarten nicht daraus entstanden seyn, wie Einige lehren. *Brosfard*, Heinichen, Rousseau und Walther schreiben von den Triolen nichts; aber desto mehr von den Tripelnoten oder dreygliedrigen Taktarten. Sulzer sagt: „die Triolen sind eine Erfin„dung der Neuern, und bey Gelegenheit des verzierten oder bunten Contrapunkts entstanden.“ Doch an ihrem Alter kann uns wenig gelegen seyn, wenn wir sie nur richtig vortragen.

Auch die untermischten Pausen werden so eingetheilt, z. B.



Anm. 1. Man pflegt zwar die Triolen gewöhnlich durch eine über die Noten gesetzte 3 kenntlich zu machen, und oft mag dieser Wink — denn weiter ist es nichts — gut und nöthig seyn; aber der Spieler muß sich nicht zu sehr darauf verlassen, und glauben, es ließe sich keine Triole ohne die erwähnte 3 denken *). Oft wird sie aus bloßer Bequemlichkeit weggelassen, oder auch vergessen; außerdem würde die 3 in gewissen Fällen sogar verwirrende Zweydeutigkeit veranlassen, z. B. bey einer bezifferten Baßstimme, oder wenn man die Fingersetzung in einem Tonstücke bestimmen wollte u. dgl. Es ist daher nöthig, die Triolen, in Ermangelung der 3, aus dem Zusammenhange zu erkennen a), oder wenn dieser nichts entscheidet, die Anzahl der in einem Takte enthaltenen Viertel oder Achtel ꝛc. zu berechnen b), z. B.



In allen diesen Fällen würde der Takt überzählig werden, wenn man die in den Beyspielen 1) und 3) enthaltenen Triolen wie Achtel, und die in 2) wie Sechzehntheile spielte.

So leicht die Triolen hier zu erkennen sind, so giebt es doch gewisse Fälle, besonders bey untermischten Pausen, wo das unzeitige Weglassen der 3, wenigstens beym ersten flüchtigen Anblicke, den Spieler zweifelhaft machen kann. Von der Art sind die folgenden Beyspiele:



*) In einem bekannten musikalischen Lehrbuche heißt es: „Triolen werden diejenige drey „Noten genennet, welche oben oder unten mit einem 3.er angedeutet werden." Eine trefliche Lehre, wie man sieht.

In solchen Fällen ist die 3 über den Triolen sehr nöthig, nämlich:



wer sie aber nicht beyfügt, der erwarte sogar von dem schon geübtern Spieler nicht, daß er die Eintheilung des Taktes sogleich treffe.

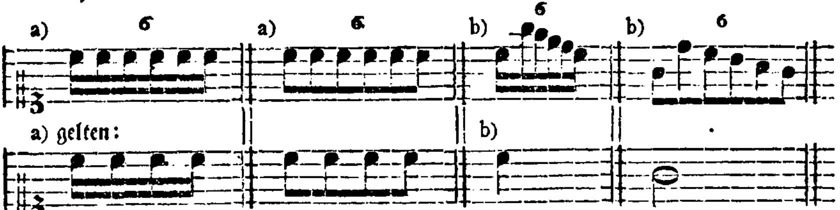
Anm. 2. Einige halten auch den über die Triolen gesetzten Bogen für ein wesentliches Kennzeichen derselben; daß dieses aber falsch ist, beweisen die folgenden Beyspiele:



denn der Bogen bezieht sich blos auf den Vortrag, und nicht auf die Eintheilung. Wenn nun die Töne kurz angegeben (gestoßen) werden sollen, wie in den obigen Beyspielen, so findet natürlicher Weise der Bogen nicht statt.

§. 44.

Die Sextolen, welche wahrscheinlich aus den Triolen entstanden sind, bestehen aus sechs äußerlich gleich langen Noten z. B. aus Sechzentheilen, die aber nur so viel gelten, als sonst vier ähnliche a), oder als ein viermal längere Note b):

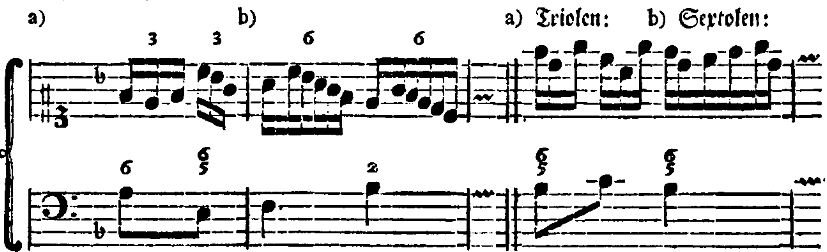


In Absicht auf die Eintheilung sind sie also nichts anders, als zwey zusammen gezogene Triolen; ob sie gleich übrigens in mehr als Einer Rücksicht merk-
lich

*) In diesem Beyspiele müssen die mit einem Punkte bezeichneten Noten einen Nachdruck (Accent) erhalten, folglich wird bey a) der mittlere Ton, bey b) aber der erste stark angegeben. (markirt.)

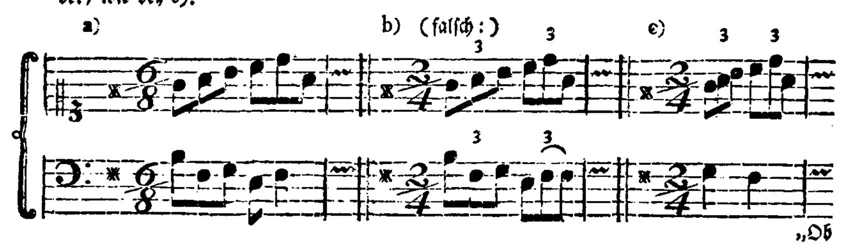
lich von einander verschieden sind *). Der ausübende Musiker braucht blos zu wissen, daß bey Sextolen nur von sechs und sechs Tönen der erste, folglich der er-
K 3 ste,

*) Einige Tonlehrer halten es für eine bloße Grille, die Sextolen von den Triolen zu unterscheiden. Ihrer Meynung nach besteht nämlich der ganze Unterschied einzig und allein in der Benennung. Dies verhält sich aber nicht also. Denn schon der Umstand, daß diese beyden Gattungen verschieden vorgetragen werden sollen, und von guten Spielern auch wirklich verschieden vorgetragen werden, macht zwischen den Sextolen und Triolen einen wesentlichen Unterschied. Außerdem hat der Komponist — der denkende wenigstens — hierzu noch andere Gründe; er weiß nämlich, daß bey Triolen drey und drey Noten a), bey Sextolen aber nur sechs und sechs b) eine andere Harmonie bekommen können.



Wer hier den Unterschied nicht fühlt, oder nicht fühlen will, dem ist weiter nicht zu rathen. Auch würde es in solchem Falle wohl überflüssig seyn, mich überdies noch auf Sulzers allgem. Theorie rc. wo beynahe eben das gelehrt wird, zu berufen.

Daß die Achtel des 6/8, 9/8 rc. Taktes ebenfalls nur in der Einbildung von den Triolen verschieden seyn sollen, und daß folglich ein Tonstück im 2/4 Takte mit Triolen ganz füglich in 6/8 versetzt werden könne; wie einige neuere Schriftsteller der Musik lehren, beweißt wohl auch, daß man eben nicht scharf darüber nachgedacht habe. Das folgende Beyspiel a) wird doch wohl niemand in den Zweyvierteltakt b) umschaffen wollen? Denn außer, daß die Triolen leichter vorgetragen werden müssen, als die so genannten Tripelnoten des 6/8, 9/8 rc. kann in den genannten Taktarten jedes Achtel eine andere Harmonie haben, da hingegen in Triolen eigentlich nur bey drey und drey Noten Eine statt findet, wie bey c).



„Ob

ste, siebente, dreyzehnte rc. bey Triolen hingegen von drey und dreyen der erste, also der erste, vierte, siebente, zehnte rc. Ton stärker vorgetragen (markirt) werden muß. Was übrigens von der 3 über den Triolen, von dem Bogen und von den eingemischten Pausen gesagt wurde, das gilt größtentheils auch hier von der 6 u. s. f.

§. 45.

„Ob dies von allen Komponisten beobachtet wird?“ Das freylich nicht; aber soll darin die ganze Widerlegung bestehen? — Wenn z. B. ein C. P. Bach in seinen vortreflichen Sonaten mit veränderten Reprisen S. 48. die folgende Stelle im Dreyvierteltakte gebraucht hat:



so muß doch jeder Unparteyische fühlen, daß die beyden ersten Takte, mit dem vorgeschriebenen Basse, schicklicher im Neunachteltakte stehen würden.

Vor einiger Zeit schrieben sogar manche zum Theil berühmte Komponisten zu Einer Stimme z. B. im $\frac{9}{8}$ die Andere im $\frac{3}{4}$ Takte mit untermischten Triolen a), um etwa die Punkte b) oder Pausen c) zu ersparen.



Gewiß in verschiedener Rücksicht eine sehr sonderbare Gewohnheit, welche noch auffallender wird wenn man lieset, daß selbst einige dieser Männer bey jeder Taktart einen ihr eigenen Vortrag, Charakter rc. vorausgesetzt haben sollen.

§. 45.

Man hat auch Figuren von 5, 7, 9, 10, 11 oder 13 Noten, z. B.



Diese wollen gut geübt seyn, um sie in gleicher Geschwindigkeit, nach ihrem in der untern Stimme angezeigten Werthe, so heraus zu bringen, daß man nicht zu früh fertig wird, oder mit den leztern Noten eilen muß. Nur jeder erste Ton solcher Figuren wird ein wenig markirt. Um die Anzahl der Noten sogleich übersehen zu können, sind hier die Ziffern 5, 7, rc. nöthiger, als bey den weit gewöhnlichern Triolen. Eigene Benennungen haben diese Figuren bisher noch nicht gehabt; wenigstens sind die schicklichen Namen: Quintolen, Septimolen u. s. w. noch nicht allgemein bekannt und angenommen worden *).

§. 46.

*) Da ich mich nicht erinnere, etwas Bestimmtes über die erforderlichen Eigenschaften rc. dieser Figuren gelesen zu haben, so will ich hier einige Worte davon sagen. Den Kritikern sey es überlassen, ob sie mir beystimmen, oder mich eines Bessern belehren wollen.

Wenn bey einer Triole (Sextole) eigentlich nur Eine Harmonie statt findet, und blos der erste Ton markirt wird, so muß das wohl auch bey ähnlichen, besonders aus einer ungeraden Anzahl Noten bestehenden, Figuren der Fall seyn. Hieraus folgt, daß die Quintolen, Septimolen rc., in sofern sie nämlich dem Taktgefühle nicht absichtlich entgegen seyn sollen, nie die Dauer eines Taktes, sondern höchstens nur eines Taktheiles haben dürfen. Je geschwinder aber die Bewegung ist, desto weniger stören diese Figuren, weil man die etwas widrige Eintheilung in der Geschwindigkeit nicht so deutlich empfindet. Wenn hingegen in gemäßigtem Zeitmaße, bey einer Figur von neun gleich langen Noten, wie unten bey c), ein Baß (und zwar weder mit der fünften noch sechsten Note sondern, wo möglich, zwischen beyden) eintreten soll: so werden die Taktheile oder Glieder durch den Baß fühlbar gemacht, indem die Oberstimme gleichsam dagegen arbeitet; folglich kann in diesem Falle keine angenehme Wirkung entstehen. Ich würde daher die folgenden Beyspiele, aus Bachs Sonaten mit veränderten Reprisen und aus seiner ersten Sammlung für Kenner und Liebhaber, nicht eben

zur

§. 46.

Wenn eine von den §. 40. angezeigten Noten um die Häfte verlängert werden soll, so geschieht dies am gewöhnlichsten durch einen Punkt. Man hat nämlich die Regel festgesetzt, daß der Punkt halb so viel gilt, als der Werth der unmittelbar vorher gehenden Note beträgt. Hier sind Beyspiele:

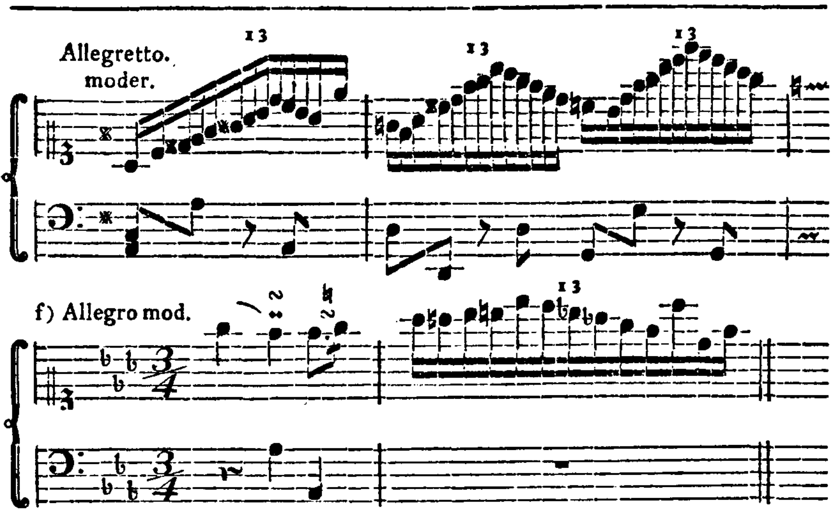
Auch

zur Nachahmung empfehlen, sondern wenigstens in einem *Allegretto grazioso* nur mit jeder ersten Note, aber nicht in der Mitte ꝛc. solcher Figuren, einen Baß eintreten lassen.





Auch sogar alsdann, wenn der Punkt erst im folgenden Takte steht, bekommt er den



In dem letztern Beyspiele hat der Verfasser zu den dreyzehn Noten, welche in drey gleichen Zeiträumen (Takttheilen) gespielt werden sollen, zwar keinen Baß gesetzt; aber auch ohne denselben thut diese Figur, in der vorgeschriebenen ziemlich mäßigen Bewegung, auf mich keine angenehme Wirkung, weil ich die Eintheilung in drey Viertel ohne ein gewisses Widerstreben nicht sogleich aus den Gedanken bringen kann. Gern würde ich zugeben, daß dies blos an meinem Gefühle liegen könne, wenn nicht Sulzer eine ähnliche Bemerkung gemacht hätte. Er schreibt nämlich im Artikel Triole: „Sie (die Olen von 5, 7, 9 und mehreren „Noten) erfodern aber einen geschickten Spieler, und sind bey dem allen, zumal wenn sie „von keiner beträchtlichen Geschwindigkeit sind, und ihrer etliche auf einander folgen, (wie in den erwähnten Sonaten mit veränderten Reprisen S. 26. und für Kenner und Liebhaber oben bey 2) „von widriger Wirkung auf den Zuhörer, weil sie die natürliche Taktbewe„gung ganz aufzuheben scheinen rc.“ Von den Fällen, wo dies Letztere zweckmäßig geschieht, und dann zur Schönheit werden kann, ist hier die Rede nicht.

den halben Werth der vorher gehenden Note, wie hier:



Die mehrmals gedruckte Regel, daß der Punkt so viel gelte, als die darnach folgende Note, ist also offenbar falsch, wie man aus diesem Beyspiele sehen kann:

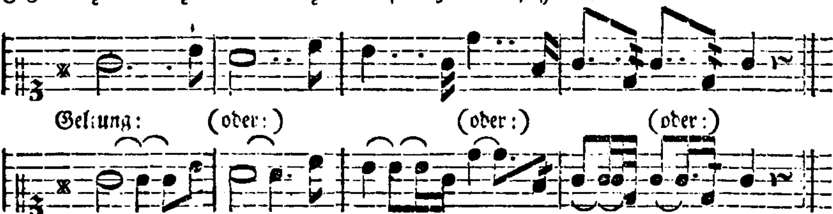


Wer hier den Punkten nicht mehr, als den Werth der darnach folgenden Note, geben wollte, der würde sehr unvollständige Takte erhalten, nämlich:



§. 47.

Wenn zwey Punkte unmittelbar nach einander stehen, so gilt der erste (der obigen Regel gemäß,) die Hälfte der vorher gehenden Note, der zweyte hingegen erhält den halben Werth des ersten Punktes, z. B.



Aus diesen und den §. 46. eingerückten Beyspielen erhellet, daß man, statt der Punkte, dieselbe Geltung allenfalls auch durch (gebundene) Noten anzeigen könnte; allein der Spieler hätte dabey mehr zu übersehen, folglich wählt man dafür mit Recht die weit bequemern Punkte. Uebrigens wird im Kapitel vom Vortrage

trage gezeigt werden, daß man in vielen Fällen bey den Punkten etwas länger verweilen muß, als ihre eigentlich bestimmte Dauer beträgt.

---

§. 48.

Oft soll der Spieler bald mit Einer Hand allein, bald mit beyden Händen zugleich, eine Zeit lang still seyn, (inne halten, ruhen, nicht spielen, pausiren,) man hat daher gewisse Zeichen festgesetzt, wodurch die erforderliche Dauer des Schweigens bestimmt wird. Diese Zeichen heißen **Pausen** oder **Schweigezeichen**. Ihre Gestalt und Geltung ist folgende:

8 Takte: 6 Takte: Vier Takte: Zwey Tak. Eine Taktpause. Eine halbe Taktp*.) Eine 4telpause: oder **). Eine 8telp. Eine 16theil pause: Eine 32theil pause: Eine 64 theilpause: 2c.



Die erstern beyden Pausen sind fast gar nicht mehr gebräuchlich, und die bey 3) und 4) kommen in Tonstücken, welche für das Klavier allein gesetzt sind, nur selten vor; aber desto häufiger die letztern. Ist ein einziges von diesen Zeichen nicht hinlänglich, eine gewisse Zeit des Pausirens zu bestimmen, so bedient man sich dazu mehrerer Pausen. Eilf Takte z. B. würden so wie bey a), sieben Takte und fünf Achtel aber wie bey b) angezeigt werden.

a) 11. (oder:) b) 7.

Zu mehrerer Deutlichkeit pflegt man über die Pausen, deren Geltung einen Takt und mehr beträgt, auch noch die Zahl der zu pausirenden Takte zu schreiben, wie in den Beyspielen a) und b).

§. 49.

Bey den ersten fünf Arten von Pausen ist noch zu merken, daß sie nicht immer einerley Werth behalten, und daher **veränderliche Pausen** heißen.

*) Man verwechsele die ganzen und halben Taktpausen nicht mit einander. Bey der erstern steht dieses Zeichen ▬ nahe unter oder an, bey der letztern hingegen über (auf) irgend einer Linie.

**) Diese Figur ist vorzüglich bey gestochenen Noten gewöhnlich.

Eine ganze Taktpause z. B. gilt im Viervierteltakte wirklich vier Viertel, im $\frac{3}{8}$ nur drey Achtel, im $\frac{6}{4}$ sechs Viertel u. s. w. je nachdem die Taktart größer oder kleiner ist *). Eben so verhält sichs mit den noch größern Pausen.

*) Broßard lehrt in seinem *Dictionaire de Musique*, daß z. B. im $\frac{12}{4}$, wenn ein ganzer Takt pausirt werden solle, nur die Pause einer Runden, (eine Taktpause a,) zu zwey Takten die Pause zweyer Runden b) nöthig sey u. s. w. **Marpurg** hingegen schreibt in seiner **Anleitung zur Musik** rc. S. 93. f. „Dieses" (daß nämlich ein Takt durch die Pause einer Runden a) angezeigt werde) „geschieht in allen oben vorgebrachten Taktarten, einfachen und „zusammen gesetzten, zwey- und dreygliedrigen, ausgenommen im **Vierzweytheil**- (nach den **Kritischen Briefen über die Tonkunst** S. 124. auch im **Sechszweytheil**- und **Zwölfviertheiltakte**) „in welchem ein ganzer Takt mit der Pause von zwo Runden b); zween Takte „mit der Pause von vier Runden c) u. s. w. bezeichnet wird rc."

Deutlicher ist es unstreitig, wenn man in jeder Taktart, sie sey groß oder klein, einfach oder zusammengesetzt rc. das Zeichen bey a) wie es gewöhnlich geschieht, für einen Takt gelten läßt; aber analogisch richtiger ist die von **Marpurg** vorgeschlagene Bezeichnung allerdings; denn man deutet z. B. im $\frac{4}{2}$ und $\frac{12}{4}$ einen Ton, welcher den ganzen Takt hindurch ausgehalten werden soll, nicht so an, wie bey d) und e), sondern auf die bey f) und g) angezeigte Art.



Nur möchte es, der Analogie nach, wohl ebenfalls nöthig seyn, zur Pause eines Taktes z. B. im $\frac{3}{8}$, $\frac{2}{4}$ rc nicht mehr die Taktpause h) i), sondern dafür die Bezeichnung bey k) und l) zu wählen, weil man in den genannten Taktarten Töne, welche einen Takt hindurch ausgehalten werden sollen, nicht wie bey m) und n), sondern vermittelst der Noten bey o) und p) anzeigt.



Wenn man nun das angenommene Zeichen der Taktpausen bey einzelnen Takten nicht in allen Taktarten gelten lassen wollte, so könnten aus eben dem Grunde auch die, welche zwey und mehrere Takte zu pausiren anzeigen, außer dem Viervierteltakte (C, $\frac{4}{4}$ 2) nicht mehr statt finden. Welch eine Menge neuer Bezeichnungen würden aber alsdann zu den verschiedenen Taktarten erfordert! Und wie viele unnöthige Schwierigkeiten — vielleicht auch Unordnungen — würden durch diese analogisch richtigere Bezeichnung der Taktpausen entstehen!

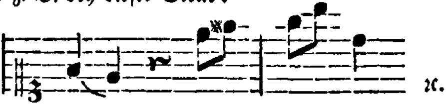
sen. Eine halbe Taktpause zeigt gewöhnlich *) die Dauer zweyer Viertel an.

Die kleinern Pausen sind **unveränderlich**, das heißt, sie behalten in jeder Taktart ihren bestimmten Werth, folglich gilt eine Viertelpause immer zwey Achtel ꝛc. Eben so unverändert bleiben auch die übrigen Pausen, die man, von dem Viertel an, insgesammt **Sospiren** z. B. **Achtelsospiren** ꝛc. nennt.

Anm. 1. Anfänger lassen gewöhnlich, während der Pausen, die Finger auf den Tasten liegen, wodurch denn oft ein unerträglicher Uebelklang entsteht, wie hier:



Dieser Fehler hat außerdem noch auf die Fingersetzung einen schädlichen Einfluß. Denn ließe man z. B. bey dieser Stelle:



die Finger während der Pause auf der Taste $\bar{e}$ liegen, so würden die folgenden Achtel äußerst unbequem heraus zu bringen seyn, da man sonst den Daumen nach der Pause ein=

*) Nur in den größern Taktarten weichen einige ältere Tonlehrer hiervon ab. Im $\frac{12}{4}$ z. B. soll eine halbe Taktpause die Hälfte des Taktes, folglich sechs Viertel anzeigen. Marpurg schreibt in der erwähnten Anleitung S. 94. f. „daß, wenn ein halber Takt (die Hälfte eines „Taktes) pausiret werden soll, solches angezeigt werden muß im Vierzweytheil mit der „Pause von einer Runden a); im Vierviertheil und Zweyzweytheil mit der Pause einer „Weissen b); im Zweyviertheil mit einer Viertheilspause c); im Sechsviertheil mit der „Pause von einer Weissen und einer Viertheilpause d); im Zwölfachttheil entweder mit zwo „punktirten Viertheilpausen e), oder wenn man den Punkt nicht gebrauchen will, mit zwo „Viertheilpausen, deren jede eine Achttheilpause hinter sich hat f); im Sechsachttheil entweder mit einer punktirten Viertheilspause, oder einer Viertheil= und Achttheilpause g)."



einsetzen, und dann ganz ungezwungen weiter spielen kann. Schon hieraus sieht man, wie nöthig es ist, die Finger bey den Pausen gehörig abzuheben.

Anm. 2. Das Pausiren wird manchem Anfänger schwerer, als das Spielen selbst. *) Kleinere Pausen sind indeß auf dem Klaviere leichter zu erlernen, als auf den meisten andern Instrumenten, weil wenigstens in den ersten Uebungsstücken doch gewöhnlich immer Eine Hand geschäftig bleibt, und nicht leicht für beyde Hände zugleich solche schwer zu fühlende Pausen vorkommen. Sollte sich aber dieser Fall ereignen, so lasse man den Lernenden während der Pausen anfangs laut zählen, damit man höre, wo er etwa fehlt. In langsamer Bewegung würde ich nach Achteln a) zählen lassen; denn diese sind leichter zu fühlen, als die längern Notengattungen. Ist aber die Bewegung geschwind, so nimmt man die Viertel b), in Taktarten mit triplirten Noten **) die Zeiten c) zum Maßstabe; wie ich dies in den nachstehenden drey Beyspielen durch die beygefügten Zahlen bestimmt habe.



Mehrere Takte lernen die Schüler am leichtesten in kurzen Taktarten ($\frac{3}{8}$ $\frac{2}{4}$ ꝛc.) pausiren, besonders wenn die Bewegung geschwind ist. Haben sie darin einige Sicherheit, so kann man mit $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{8}$, C ꝛc. ebenfalls in geschwindem Zeitmaße einen Versuch machen. Hierbey wird das Taktschlagen gute Dienste thun. Ist die Bewegung langsam, folglich der Takt schwerer zu fühlen, so lasse man den Lernenden in geraden Taktarten anfangs nicht nach ganzen, sondern nach halben Takten zählen. Es versteht sich aber, daß in diesem Falle die Anzahl der zu pausi-

*) Woher das kommt, wäre psychologisch sehr leicht zu erklären, wenn dadurch nur die Schwierigkeiten gehoben würden.

**) Eine nähere Erklärung dieser Ausdrücke wird in dem dazu bestimmten folgenden Kapitel vorkommen. Hier schien mirs nöthig zu seyn, nur im Allgemeinen etwas über das Pausiren zu sagen.

pausirenden Takte verdoppelt werden muß. Wenn nämlich vier ganze Takte zu pausiren wären, so zählte man dafür acht halbe u. s. w.

§. 50.

Man pflegt auch einige Pausen, vorzüglich die kleinern, der Kürze und Bequemlichkeit wegen, durch Punkte um die Hälfte zu verlängern, da man außerdem zwey Pausen von verschiedener Geltung dafür schreiben müßte, nämlich:



§. 51.

Zwey oder mehrere Pausen über einander zeigen blos an, daß man in zwey oder mehreren Stimmen zugleich pausiren soll, folglich wird dadurch die Zeit des Pausirens nicht verlängert, z. E.



In dem Beyspiele a) pausirt man also, der zwey Achtelpausen ungeachtet, nicht länger, als die Dauer Eines Achtels beträgt. Bey b) wird das erste Viertel in beyden Stimmen zugleich pausirt; da aber in der obern Stimme noch eine Viertelpause folgt, so versteht sichs, daß man das a erst nach dem f, nämlich in der Zeit des dritten Viertels, anschlägt. Hiervon ist die Anwendung leicht auf andere Fälle zu machen.

§. 52.

Längere Pausen, die in allen Stimmen zugleich vorkommen, werden gemeiniglich Generalpausen genannt. Sie sind oft von großer Wirkung, besonders wenn sie unerwartet eintreten, wie in diesem Beyspiele:

Alle-



Der Spieler hat in solchen Fällen vorzüglich den Finger, nach dem Anschlage des letzten Tones, (in dem obigen Beyspiele cis,) sogleich von der Taste abzuheben, damit die Pause desto mehr überrasche. Uebrigens verweilt man bey diesen Generalpausen nicht länger, als es die vorgeschriebene Geltung derselben erfordert. *)

Was bey den Pausen mit einem so genannten Ruhezeichen 𝄐 zu beobachten ist, das wird am gehörigen Orte (§. 85.) erinnert werden.

Vierter Abschnitt.

Vom Takte.

§. 53.

Wenn man, bey einer Folge mehrerer äußerlich gleich langen Töne, einigen derselben, in einer gewissen anhaltenden Ordnung, (Einförmigkeit,) mehr Nachdruck giebt, als den andern: so entsteht schon durch diese Accente das Gefühl, welches wir **Takt** nennen. Z. B.



Da aber in den mehrsten Tonstücken häufig Noten von verschiedener Länge vorkommen, so muß man, außer den erwähnten Accenten, jeder längern oder

*) Einige halten zwar die **Generalpausen** und **Fermaten** für einerley; allein ich würde beyde unterscheiden. Denn die eigentliche Fermate setzt ein Verweilen über die bestimmte Dauer voraus, die Generalpause aber nicht; wenn nämlich der Komponist gewohnt ist, sich bestimmt auszudrucken. Auch tritt die Fermate nicht unerwartet ein, wie die Generalpause.

oder kürzern Note, Pause rc. ihre bestimmte Dauer geben. Geschieht dieses, so spielt man nach dem Takte. — Unter Takt, in sofern von der Ausübung die Rede ist, *) versteht man daher gemeiniglich, die richtige Eintheilung einer gewissen Anzahl Noten rc. welche in einer bestimmten Zeit gespielt werden sollen. **)

Außerdem wird das Wort Takt noch in mancher andern Bedeutung genommen. Man versteht nämlich darunter 1) die Noten, welche in einem einzigen, zu Anfange des Tonstückes bestimmten Zeitraume enthalten, und zwischen zwey Strichen | 𝅝 ♩ ♩ | eingeschlossen sind; daher sagt man im dritten, vierten rc Takte des ersten Allegro u. s. w. 2) Heißt Takt oft so viel, als Taktart, z. B. dieses Tonstück steht im geraden Takte; 3) wird zuweilen, wiewohl nicht ganz richtig, die Bewegung darunter verstanden, z. B. dieser Satz hat sehr geschwinden Takt; 4) sagt man Takt, wenn von der äußern Abtheilung durch die Bewegung mit der Hand rc. die Rede ist, z. B. den Takt schlagen, geben, führen u. dgl. 5) Heißt auch oft die ganze Taktnote, wenn man sich kurz ausdruckt, ein ganzer Takt.

§. 54.

Ehe ich etwas von den mancherley Taktarten sage, muß ich anmerken, daß die Tonlehrer über die Eintheilung, den Nutzen, die Nothwendigkeit rc. derselben sehr verschiedener Meinung sind. Hier ist der Ort nicht, alle Gründe der Reihe nach anzuführen und selbige zu beurtheilen; denn die nähere Untersuchung, ob und warum diese oder jene Taktart nöthig sey, wodurch sie sich von andern unterscheide u. dgl. gehört in ein theoretisches Lehrbuch. Ich werde mich also nur auf das einschränken, was der praktische Musiker etwa von den Taktarten zu wissen nöthig hat. Für jetzt merke man, daß die jedesmal zum Grunde gelegte Taktart zu Anfange des Tonstückes, gleich nach den Schlüsseln und Versetzungszeichen, bestimmt wird. Soll aber in der Mitte rc. eines Tonstückes statt der ersten Taktart eine andere eintreten, so muß dies bey dem vorkommenden Falle aufs neue bestimmt werden.

§. 55.

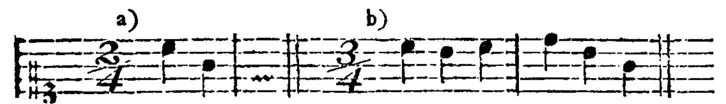
Man pflegt alle Taktarten in zwey Hauptklassen zu bringen; in die erste gehören die **geraden** und in die zweyte die **ungeraden** (Tripel=) Taktarten: Ge=

*) Eine philosophisch richtige Definition vom Takte würde dem Anfänger nicht verständlich seyn, ich suche ihm daher durch die obige Beschreibung einen Begriff vom Takte beyzubringen.

**) Andere sagen: der Takt ist das Verhältniß, nach welchem in der Musik eine Anzahl von Noten in einen gewissen Zeitraum eingetheilt wird; oder: Er ist eine Abtheilung nach einander folgender Töne in gleiche Theile nach einem gewissen Zeitmaße; desgleichen: Der Takt ist das Maß der Bewegung eines musikalischen Satzes; oder: Er ist das Zeitmaß der Musik, die Abmessung der Zeit und der Noten; die Seele der Musik u. s. w.

Gerade oder gleiche Taktarten heißen die, welche aus zwey oder vier Hauptzeiten (Takttheilen) bestehen; die ungeraden oder Tripeltakte enthalten drey Hauptzeiten.

Anm. 1. **Unter Zeiten, Taktzeiten, Hauptzeiten, Takttheilen** ꝛc. versteht man die merklich fühlbaren Theile, in welche eine Taktart zerfällt. So hat z. B. der Zweyvierteltakt zwey a), der Dreyviertel aber drey b) solche Zeiten oder Takttheile. Daher sagt man eine zwey = dreytheilige ꝛc. Taktart.



Die Takttheile zerfallen in Glieder. Wenn nämlich in einer Taktart die Viertel als Takttheile gebraucht werden, so heißen die Achtel in diesem Falle Glieder. (Taktglieder.) Der Zweyvierteltakt enthält also zwey Takttheile, nämlich Viertel, oder vier Glieder c) (Achtel,) der $\frac{3}{2}$ hingegen hat drey Takttheile, oder sechs Glieder d) u. s. w.



Die Takttheile habe ich durch Zahlen, die Glieder aber durch + bemerkt. Die noch kleinern mit o bezeichneten Notengattungen pflegt man schlechthin Noten oder Taktnoten zu nennen.

In verschiedenen Taktarten z. B. im $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$, $\frac{6}{4}$ ꝛc. zerfällt jede Hauptzeit in drey kleinere Zeiten, oder, wenn man will, in drey Glieder. Aus diesem Grunde nennt man die erwähnten und ähnliche Taktarten triplirte d. h. dreygliedrige. Der nachstehende Sechsachteltakt z. B. besteht aus zwey e), der Neunachteltakt aber aus drey f) Hauptzeiten, deren jede drey kleinere (Glieder) enthält.



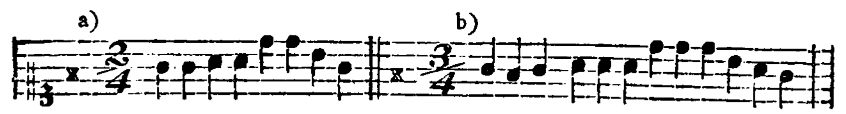
(Daß die Tonlehrer in der Benennung der Takttheile, Glieder ꝛc. von einander abweichen, habe ich oben schon im Allgemeinen erinnert.)

Anm. 2. Zur Bestimmung der Taktarten bedient man sich größtentheils zweyer über einander stehenden Zahlen: $\frac{3}{8}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{2}$ ꝛc. wovon die obere ($\frac{3}{\ }$ $\frac{2}{\ }$ ꝛc.) die Anzahl der in einem Takte enthaltenen Zeiten andeutet. Durch die un=

untere Ziffer ($\frac{}{2}$, $\frac{}{4}$, $\frac{}{8}$ ꝛc.) bestimmt man, ob halbe Taktnoten, Viertel oder Achtel, als Takttheile anzusehen sind.

In den Taktarten, welche aus triplirten Zeiten bestehen, bezeichnet die obere Zahl nicht die wirklichen Takttheile oder Hauptzeiten, sondern nur die Glieder; wenn man sich nämlich z. B. im $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$ u. dgl. die Achtel blos als Glieder, aber nicht als wirkliche Takttheile denkt.

Anm. 3. Jede Taktart hat gute und schlechte Takttheile *), das heißt, obgleich z. B. alle Viertel, ihrem äußern Werthe oder ihrer Dauer nach, einander gleich sind, wie in den nachstehenden Beyspielen, so liegt doch auf Einem mehr Nachdruck, (innerer Werth,) als auf dem Andern. Denn Jeder fühlt daß bey a) von zwey, und bey b) von drey Vierteln jedesmal das erste wichtiger ist, als das zweyte ꝛc. **)



Aus diesem Grunde werden auch die guten Takttheile innerlich lange, anschlagende, accentuirte ꝛc. genannt. Beym Taktschlagen fallen sie in die Zeit des Niederschlagens. (*thesis.*)

*) Wenn anders diese allgemein angenommene Theorie richtig ist, so müssen alle Taktarten aus mehreren Zeiten bestehen. Hieraus folgt, daß es gar keine Taktart von einer einzigen Zeit geben kann. Indeß hat doch einer unsrer ersten Tonsetzer für das Klavier, C. P. E. Bach, in seinen vier Klaviersonaten mit einer Violine ꝛc. 1777. ein Allegretto aus E moll im Einvierteltakte ($\frac{1}{4}$) geschrieben, welches wohl eine Verwechselung mit dem Zweyachteltakte ($\frac{2}{8}$) seyn mag; wie denn die zwey Takttheile in dem erwähnten Allegretto sehr merklich zu fühlen sind. Ueberhaupt scheint mir der Charakter dieses Stückes zu einer so kurzen Taktart nicht munter genug zu seyn, folglich den sehr leichten Vortrag nicht zu erfordern, welchen ähnliche Taktarten voraussetzen. Uebrigens wäre nun zu untersuchen, ob Zeiten von gleich langem innern Werthe, die sich nicht einmal in Gedanken in kleinere (Zeiten) abtheilen ließen, das Gefühl, welches wir Takt nennen, in uns erregen könnten? oder wenn das möglich wäre, ob eine solche Taktart Reiz für uns haben würde? Ich bin sehr geneigt diese Fragen mit nein zu beantworten. In der Poesie hat man noch kein Metrum von lauter einsilbigen Füßen einzuführen für gut befunden. Eschenburg schreibt in seinem Entwurf einer Theorie und Litteratur der schönen Wissenschaften S. 43. „Füsse des Sylbenmasses oder „Verses sind nämlich die einzelnen aufgelösten Theile der poetischen Rede die nach einer festgesetzten prosodischen Abmessung aus zwey, drey oder vier Sylben von bestimmter Länge und „Kürze bestehen ꝛc." In Sulzers allgem. Theorie heißt es: „Fuß ist ein kleines aus zwey, „höchstens vier Sylben bestehendes Glied der Rede, welches nur einen einzigen Accent (in „der Musik: guten Takttheil) hat ꝛc."

**) Es würde daher nicht schwer seyn, die Taktstriche auch alsdann am gehörigen Orte beyzufügen, wenn ich die Taktart nicht bestimmt hätte.

Die schlechten Takttheile nennt man sonst auch **innerlich kurze**, **durchgehende**, **unaccentuirte** u. s. w. Sie werden im Aufheben der Hand vorgetragen, welches in der Kunstsprache *arsis* heißt.

In jeder zweytheiligen Taktart ist nur Ein guter Takttheil, nämlich der erste; aber die viertheiligen Taktarten haben zwey gute Takttheile, nämlich den ersten und den dritten, wovon der erste den größern Nachdruck erhält. In den dreytheiligen Taktarten ist eigentlich nur der erste Takttheil gut; indeß erhält auch dann und wann der dritte einen Nachdruck, so wie in einigen Fällen der zweyte innerlich lang, und dafür der dritte kurz wird. Auch die Taktglieder sind sich in Ansehung ihres innern Werthes nicht gleich; denn in zweygliedrigen Figuren ist das erste, dritte, fünfte, siebente ꝛc. in dreygliedrigen aber das erste, vierte, siebente, zehnte Taktglied gut oder **anschlagend**, die übrigen heißen **schlecht** oder **durchgehend**. Eben so verhält sichs auch mit den kleinern Notengattungen.

§. 56.

Beyde Haupttaktarten (gerade und ungerade) werden wieder in **einfache** und **zusammengesetzte** eingetheilt. **Einfache** sind die, worin nur Ein **Fuß** *) enthalten ist, die man also in der Mitte nicht theilen kann; **zusammengesetzte** Taktarten hingegen bestehen aus zwey Füßen, und können daher in der Hälfte eines jeden Taktes getheilt werden. z. B.



Es giebt Fälle, wo die Komponisten aus gewissen Gründen einen einzelnen Takt unvollständig lassen, oder ihn um die Hälfte verkürzen. Von der Art sind unter andern die nachstehenden beyden Beyspiele, das bey a) aus einer **Bachischen** Sonate, und das bey b) aus **Reichardts** Ariadne auf Naxos.

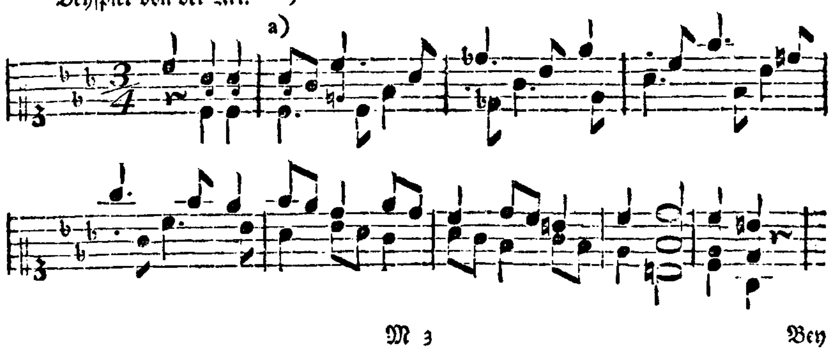
Hingegen wird auch wohl ein einzelner Takt verlängert, oder zwey Takte werden in Einen zusammen gezogen. Ein sehr bekanntes Beyspiel von großer Wirkung kommt in Grauns Tod Jesu vor, welches ich bey c) auszugsweise einrücke. (Beyläufig merke ich mit an, daß in diesem verlängerten Takte alle drey Noten nachdrücklich vorgetragen werden müssen.)

Ada-

*) Fuß (metrischer Fuß) ist in der Musik ungefähr eben das, was man in der Poesie darunter versteht. So wie in der Dichtkunst lange und kurze Silben zu einem Fuße gehören, eben so müssen auch in der Musik gute und schlechte Takttheile in einem Fuße (Takte) enthalten seyn.



Zu den Freyheiten, welche sich die Komponisten wider den Takt erlauben, kann auch die so genannte **Verwirrung** (*la confusione, imbroglio*) gerechnet werden. Diese Verwirrung entsteht, wenn in einem Tonstücke einzelne Stellen aus einer ganz entgegen gesetzten Taktart untermischt sind; z. B. das Stück wäre im Dreyvierteltakte geschrieben, und enthielte einzelne Stellen im $\frac{2}{4}$ u. s. w. Hier folgt ein Beyspiel von der Art. **)



*) Aus dem Chore: Freuet euch alle rc.

**) Aus dem Schlußchore der Pilgrimme von Hasse. Den Baß dazu denke man sich eine Oktave tiefer.

Bey a) tritt Zweyvierteltakt, und erst weiter unten wieder $\frac{3}{4}$ ein, obgleich der Komponist nichts angemerkt hat. Folglich müßte diese Stelle eigentlich so geschrieben werden, wie hier bey c).



Was Hassen zu dieser Abänderung der Taktart bewogen hat, kann hier nicht erklärt werden. Daß es aber aus Gründen geschehen ist, wird man ohnedies vermuthen.

§. 57.

Andere theilen die sämmtlichen Taktarten ein 1) in den zwey- drey- und viertheiligen, und 2) in den zwey- und drengliedrigen Takt. Auch die Eintheilung in gerade zwey- und dreygliedrige, und in ungerade zwey- und dreygliedrige Taktarten trift man in manchen Lehrbüchern an. Eben so machen einige Tonlehrer drey Klassen daraus, und rechnen zur ersten die Taktarten, welche sich in vier gleiche Theile (Zeiten) theilen lassen; zur zweyten die, welche in drey gleiche Theile zergliedert werden können, und zur dritten die zusammengesetzten. Noch Andere unterscheiden 1) die einfachen oder ursprünglichen, 2) die vermischten, und 3) die zusammengesetzten Taktarten. Der Kürze wegen übergehe ich alle diese, so wie verschiedene andere Klassifikationen, und bleibe bey der §. 55. angenommenen Eintheilung.

§. 58.

Die einfachen geraden Taktarten zerfallen in zwey Unterabtheilungen; zur ersten gehören a) die von zwey, und zur zweyten b) die von vier Zeiten.

a) Gerade Taktarten von zwey Zeiten sind:

1) Der Zweyeintel- oder der große Allabrevetakt: $\frac{2}{1}$ oder 𝄵; 2) der Zweyzweytel- oder der kleine (gemeine) Allabrevetakt: $\frac{2}{2}$ oder 𝄵 *), auch 2 oder I; 3) der Zweyvierteltakt: $\frac{2}{4}$; und 4) der Zweyachteltakt: $\frac{2}{8}$.

b) Ge-

*) Hierbey erklärt man dem Lernenden, daß der Strich durch das C (𝄵) nicht der Zierlichkeit wegen beygefügt wird, sondern eine geschwinde Taktart, nämlich den Allabrevetakt anzeigt. Außer der Bewegung ist dieses Alla breve (oder Alla capella) noch darin von dem gemeinen Viervierteltakte (C) verschieden, daß jenes zwar auch vier Viertel, aber nur zwey Zeiten enthält; da hingegen der Viervierteltakt wirklich aus vier Zeiten besteht.

Eine genauere Beschreibung des Allabreve wird unten bey der Bewegung vorkommen.

b) **Gerade Taktarten von vier Zeiten sind:**

5) Der Vierzweyteltakt: $\frac{4}{2}$ oder ○ *), welcher aber oft mit dem großen Allabrevetakte verwechselt wird; 6) der große Viervierteltakt: C, oder bestimmter: $\frac{4}{4}$, (dessen geschwindeste Noten die Achtel sind,) hat einen kräftigen, schweren Vortrag, und eine langsame Bewegung; 7) der gemeine, schlechte, gerade, kleine Viervierteltakt: C; 8) der Vierachteltakt: $\frac{4}{8}$.

Hierzu können noch gerechnet werden: $\frac{8}{4}$, $\frac{8}{8}$, $\frac{8}{16}$, $\frac{4}{16}$, und in sofern nur von zwey und vier Hauptzeiten die Rede ist: $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{6}{16}$; $\frac{12}{8}$ und $\frac{12}{16}$.

Zusammengesetzte gerade Taktarten sind:

1) Der Sechsvierteltakt: $\frac{6}{4}$ von zwey Hauptzeiten, jede in drey kleinere (Theile, Glieder) eingetheilt; 2) der Zwölfvierteltakt: $\frac{12}{4}$; 3) der Sechsachteltakt: $\frac{6}{8}$; und 4) der Zwölfachteltakt: $\frac{12}{8}$.

Hierzu kann man noch zählen: $\frac{24}{16}$, $\frac{12}{16}$, $\frac{6}{16}$; so wie auch C und $\frac{4}{8}$ aus kleinern Taktarten zusammengesetzt seyn können.

§. 59.

Ungerade einfache Taktarten, oder wirkliche Tripeltakte **) sind:

1) Der Dreyzweyteltakt: $\frac{3}{2}$; 2) der Dreyvierteltakt: $\frac{3}{4}$; und 3) der Dreyachteltakt: $\frac{3}{8}$.

Außer diesen können noch hinzukommen: $\frac{3}{8}$ und $\frac{3}{16}$.

Ungerade zusammengesetzte Taktarten sind:

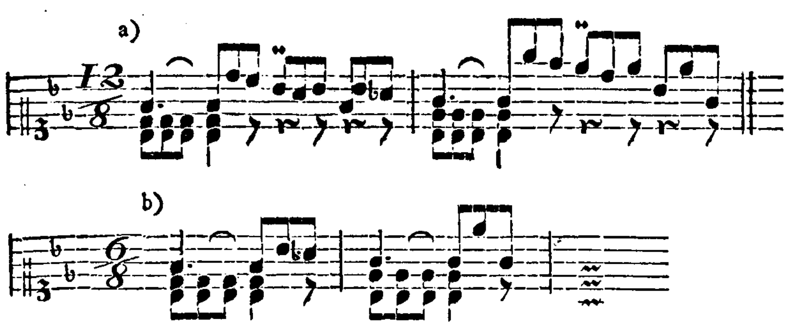
4) Der Neunvierteltakt: $\frac{9}{4}$; 5) der Neunachteltakt: $\frac{9}{8}$; zu welchen noch $\frac{9}{16}$ gezählt werden kann.

Verschiedene dieser genannten Taktarten sind jetzt nicht mehr gebräuchlich, und werden von einigen neuern Tonlehrern und Komponisten als höchst überflüssige Dinge und mu=

*) Ehedem wurde der Vierzweyteltakt durch ○ bezeichnet, daher wählte man für den Zweyzweyteltakt einen so genannten durchschnittenen Halbzirkel ₵, woraus denn nach und nach unser oben erwähntes ₵ mit dem Striche entstanden ist.

**) Die Taktarten, welche nur aus zwey oder vier triplirten (dreygliedrigen) Zeiten bestehen, wie $\frac{6}{8}$, $\frac{12}{8}$, $\frac{6}{4}$ ic. gehören eigentlich nicht mit zu den Tripeltakten, ob sie gleich von Einigen dafür erklärt werden.

musikalische Pedantereyen verworfen. — Es kann seyn, daß die ältern Tonlehrer zum Theil einen zu großen Werth in einige dieser Taktarten gesetzt, und davon bey weiten zu viel Wirkung erwartet haben mögen. Indeß verfallen wir dagegen, wie es denn so oft zu geschehen pflegt, in den entgegen gesetzten Fehler, und schreiben alle unsere Tonstücke nur in wenigen Taktarten *) auf. Hieraus wird es ziemlich gewiß, daß bey uns der gute und charakteristische Vortrag nicht mehr so allgemein seyn kann, als ehedem, wenn wir dabey auf die Taktart wenig oder gar keine Rücksicht nehmen. Käme wirklich auf die Taktart nichts an, so müßte man ein Tonstück von vier Hauptzeiten, z. B. im $\frac{12}{8}$, ohne Nachtheil in eine Taktart von zwey solchen Zeiten, z. B. in $\frac{6}{8}$, setzen können. Allein dies wäre — der daraus entstehenden Fehler in der Komposition nicht zu gedenken — selbst für den ausübenden Musiker gar nicht gleichgültig. Denn im $\frac{12}{8}$ a) fällt nur auf jede erste Note des Taktes ein Hauptnachdruck, folglich darf das siebente Achtel nicht völlig so stark angegeben (markirt) werden, als das erste; da hingegen im $\frac{6}{8}$ b) von sechs und sechs Achteln jedes erste, also das siebente wieder so stark, als das erste, accentuirt werden muß.



Hoffentlich wird man den Unterschied dieser beyden Taktarten fühlen, und die Anwendung auf andere Fälle machen können. Was übrigens den Vortrag der mancherley Taktarten betrift, das soll an seinem Orte näher bestimmt werden.

§. 60.

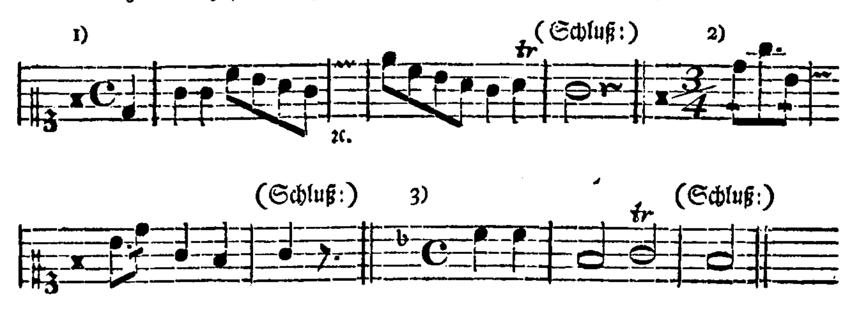
*) Ich nehme hiervon einige neuere vortrefliche Komponisten, z. B. Schulz, Reichardt u. a. m. aus, die den Unterschied gewisser sich gleich scheinenden Taktarten für wesentliche halten, und Tonstücke in $\frac{2}{8}$, $\frac{4}{8}$, $\frac{6}{16}$ rc. schreiben. Wenn aber der übrigens scharfsinnige Rousseau und seine Anhänger nicht so feine Praktiker waren, daß sie die Verschiedenheit des Charakters, der Bewegung rc. mancher sich gleich scheinenden Taktarten empfanden: so folgt doch hieraus keines Weges, daß Andere diese Verschiedenheit nun auch nicht fühlen sollten.

§. 60.

Wenn ein Takt voll ist, d. h. wenn die zu Anfange des Tonstückes bestimmten Takttheile, in dem nachstehenden Beyspiele zwey Viertel, oder an deren Stelle vier Achtel rc., jedesmal vorhanden sind: so zeigt man es durch einen so genannten Taktstrich an. Daher heißen alle die Noten, Pausen und Punkte, welche zwischen zwey solchen Strichen stehen, in jeder Taktart zusammen ein **Takt**. (S. die Anm. zu §. 53.)



In verschiedenen Tonstücken ist der erste Takt unvollständig; die fehlenden Noten rc. sind dafür im letzten Takte eines Tonstückes oder Theiles enthalten, so daß der erste und letzte Takt zusammen für Einen gelten, wie in diesen Beyspielen:



Man sagt von solchen Tonstücken, sie fangen im Auftakte an.

---

§. 61.

Ich komme nun zur mechanischen Eintheilung des Taktes überhaupt, oder wie der Anfänger nach dem Takte spielen lernen kann. Es erfordert nicht wenig Mühe und Geduld, demjenigen die richtige Abmessung der Noten nach ihrem verschiedenen äußern Werthe beyzubringen, welcher nicht viel natürliches Taktge-

 fühl

fühl hat; indeß kann man dem Schwächern auch hierin durch mancherley Vortheile zu Hülfe kommen *).

Der Grundsatz, mit Anfängern muß man es in Rücksicht des Taktes so genau nicht nehmen, ist von sehr schädlichen Folgen. Die Erfahrung lehrt es, daß viele übrigens fertige Spieler keinen Takt halten. Hieran ist oft der erste Lehrer am meisten Schuld; denn wird der Takt im Anfange vernachlässiget, so möchte es schwer seyn, bey mehrerer Fertigkeit taktfest zu werden. Man dringe daher ja gleich anfangs auf das Takthalten, und versäume dafür lieber, wenn eins von beyden seyn muß, die Fertigkeit im Spielen, die mit der Zeit durch viele Uebung noch zu erwerben ist.

Nicht ohne Nutzen würde es seyn, wenn der Lehrer dann und wann einige Tonstücke spielte, und den Lernenden, nach gegebener Anweisung, den Takt dazu schlagen ließe.

§. 62.

Zur mechanischen Erlernung des Taktes wird eine genaue Bekanntschaft mit den mancherley Notengattungen und ihrer verhältnißmäßigen Dauer gegen einander vorausgesetzt. Ist diese da, so lasse man den Schüler, anfangs nur mit Einer Hand, lauter gleich lange Noten (z. B. Viertel,) spielen, bis er sie auf das genaueste taktmäßig eintheilt. Die nachstehenden Beyspiele, worin die Fingersetzung äußerst leicht und über der ersten Note bemerket ist, können vielleicht zu den ersten Uebungen im Takte dienen.

No. 1.



Allmäh-

*) Man gebe nicht gleich alle Hofnung auf, wenn der Anfänger häufige Fehler wider den Takt begebt, wenn er die Eintheilung dieser oder jener Taktart nicht sogleich treffen kann, wenn er die Dauer der Noten in gewissen verführerischen Stellen um die Hälfte verkürzt u. s. w. Bey allen diesen Fehlern kann jemand noch immer Anlage zum Takthalten haben; denn die völlige Sicherheit darin kommt erst spät, und durch viele Uebung in mancherley Taktarten. Wer aber den guten und schlechten Takttheil auch alsdann, wenn man ihn darauf aufmerksam gemacht hat, nicht unterscheiden kann; wer statt des Dreyachteltaktes Zweyvierteltakt schlägt; wer sogar nicht einmal gleiche Zeiträume abtheilen kann u. dgl., von dem ist in der That wenig zu erwarten.

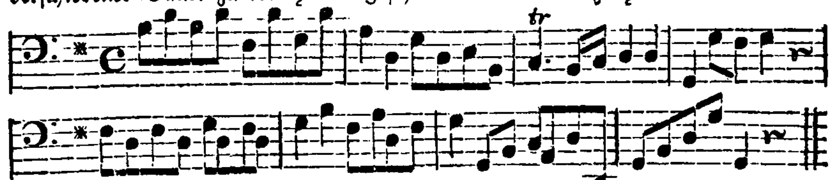
Allmählig untermischt man Noten von verschiedener Dauer, z. B.

No. 2.



(Zur Aufmunterung kann der Lehrer, wenn dem Anfänger die Eintheilung der Noten bekannt ist, die darunter stehende zweyte (waldhornartige) Stimme dazu spielen, und in dem vorletzten Takte den Lernenden durch die kleine Abweichung auf die Probe stellen.)

Geht es damit, so spiele man etwa den nachstehenden Baß statt der obigen Waldhornstimme dazu, damit der Anfänger daran gewöhnt werde, Töne von verschiedener Dauer zu der ihm vorgeschriebenen Melodie zu hören.



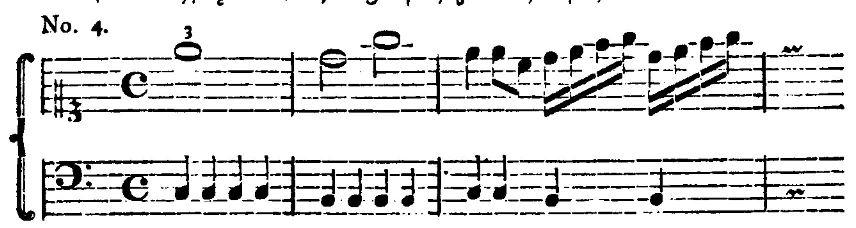
Nunmehr läßt man den Schüler mit beyden Händen spielen, anfangs Noten von gleich langer Dauer, z. B.

*) No. 3.



*) Durch den Haken {, welchen die Franzosen Accolade nennen, wird angezeigt, daß die Noten beyder oder mehrerer Systeme zugleich gespielt werden sollen.

alsdann aber kann man ihm die verschiedene Geltung und Eintheilung derselben, etwa auf die nachstehende Art, begreiflich zu machen suchen.



Wäre nun dem Lernenden die Eintheilung nach lauter gleich langen Noten (in Einer Hand) bekannt, so könnte man wechselsweise für beyde Stimmen Noten von verschiedener Dauer vorschreiben, z. B.



Anm. Wenn der Schüler anfängt, mit beyden Händen zu spielen, so erklärt man ihm, daß die Noten auf dem obern Systeme gewöhnlich für die Rechte, und die auf der untern Notenreihe für die Linke gehören. Erst bey vorkommenden Fällen macht man ihm bekannt, daß dann und wann einzelne Noten für die rechte Hand mit in der Baßzeile, wie unten bey a), oder einzelne für die Linke bestimmte Noten in der Reihe des Diskantes stehen b). Auch werden zuweilen die Noten für beyde Hände in Ein System geschrieben; die für die Rechte sind alsdann auf- und die für die Linke, abwärts gestrichen c). Daß aber die Noten in den Beyspielen c) für beyde Hände gehören, läßt sich daraus beurtheilen, weil es entweder ganz unmöglich, oder wenigstens unbequem seyn würde, die vorgeschriebenen Tasten alle mit Einer Hand anzuschlagen. Nur alsdann, wenn in dem Systeme für den Baß Pausen stehen, wie bey d), ist es gemeiniglich ein Zeichen, daß die auf- und abwärts gestrichenen Noten in dem obern Systeme alle für die Rechte bestimmt sind; da hingegen aus eben dem Grunde die Noten bey e) blos mit der Linken gespielt werden. Wie-

*) Schöne Gedanken wird man bey dieser Art Uebungsstücke, wobey von der Fingersetzung noch keine oder nur sehr wenige Kenntniß vorausgesetzt werden kann, hoffentlich nicht erwarten. Auch dürften die Lernenden wohl nicht solche Fortschritte machen, daß sie sogleich von No. 3 zu 4 und 5. übergehen könnten. Hier ist aber auch nur von der Methode die Rede; denn hinlängliche Beyspiele von allen Arten einzurücken, würde dies Buch sehr vertheuren.

Wiewohl hierbey manche unmöglich zu bestimmende Ausnahmen statt finden können, wovon ich nur zwey Beyspiele anführe. In dem ersten, bey f), beziehen sich die Pausen blos auf Eine Stimme der linken Hand, folglich nimmt diese, der Pausen ungeachtet, doch an der Ausführung Theil. Dasselbe gilt auch bey g) von der rechten Hand. Ueberhaupt giebt es nur wenige Stellen, wobey man in dieser Rücksicht zweifelhaft seyn könnte. Mehr hiervon wird in dem Kapitel von der Fingersetzung erinnert werden.

Außer den angezeigten Fällen tritt auch oft in der untern (für den F-Schlüssel bestimmten) Notenreihe das Diskantzeichen, oder in dem obern Systeme der Baßschlüssel ein; folglich ist die Bezeichnung bey h) mit der Schreibart bey i) einerley.



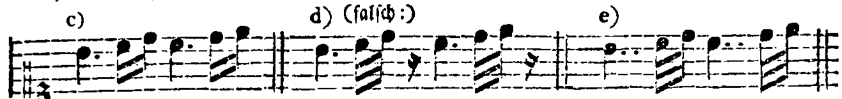
§. 63.

Bey den ersten Uebungen im Takte, oder vielmehr bey jeder Uebung, muß man vorzüglich die kleinern Notengattungen richtig eintheilen lassen; denn es kann jemand den Takt im Ganzen halten, und doch in einzelnen Theilen sehr dawider fehlen. Wer z. B. in dem Zeitraume eines Taktes alle vorgeschriebene Noten spielt, und zu Ende desselben weder zu früh noch zu spät fertig wird, der hat den Takt im Ganzen allerdings gehalten; aber einzelne Noten kann er dessen ungeachtet zu geschwind, und andere dafür zu langsam gespielt haben. Ich warne daher vor den nachstehenden und ähnlichen Fehlern.

Anstatt zweyer gleich langen Noten, besonders wenn die vorhergehenden und folgenden länger sind, wie bey a), hört man oft eine von den fehlerhaften Eintheilungen bey b).



Auch werden zwey Noten nach einem Punkte c) sehr häufig eingetheilt wie bey d):



da man doch die kurzen (nachschlagenden) Noten gleichsam an die folgenden anschließen muß, und in vielen, weiter unten nahmhaft zu machenden, Fällen lieber die Ausführung bey e) wählen sollte.

Eben so werden vier gleich lange Noten f) oft so unrichtig eingetheilt, wie bey g), daraus entstehen in längern Passagen die häßlichen Trennungen bey h).



Man halte daher strenge darüber, daß von mehreren gleich langen Noten jede ihre völlige Dauer bekomme.

§. 64.

Bey Triolen und Tripelnoten wird ebenfalls sehr häufig gefehlt; denn drey gleich lange Noten a), von welchen jede erste blos einen gelinden Druck, aber keine längere Dauer, erhalten sollte, werden von Vielen so eingetheilt, wie bey b) c) d) e) oder f).



Eine Ausführung ist immer schlechter, als die Andere.

Anm. Einige Komponisten setzen häufig zwey= a) oder viergliedrige b) Figuren gegen dreygliedrige c):



Ob diese Setzart überhaupt dem Gefühl angenehm oder widrig sey, die Einheit befördere oder zerstöre, überlasse ich, nach dem, was §. 45. S. 79. von den Quintolen ꝛc. gesagt worden ist, Andern zur Entscheidung. Aber gewiß sind für Anfänger solche Stellen ganz und gar nicht, besonders wenn sie in langsamer Bewegung vorkommen, in welcher sie wohl mancher übrigens taktfeste Spieler nicht nach ihrer wahren Eintheilung heraus bringen dürfte. Man quäle daher keinen Anfänger damit; denn höchstens möchte doch nur alles, was man etwa von ihm erlangen würde, ungefähr eine von den nachstehenden unrichtigen Eintheilungen seyn.



Sollte aber der Schüler solche Stellen richtiger eintheilen lernen, so müßte man ihn wohl zuerst jede Stimme einzeln üben lassen, bis er sich eine mechanische Sicherheit in beyden Händen erworben hätte. Alsdann könnte es vielleicht in beyden Stimmen zusammen glücken, besonders wenn man die Bewegung ziemlich geschwind nehmen

nehmen ließe; denn in diesem Falle ist es schwerer, langsam zu spielen, als geschwind. Außerdem könnte man auch anfangs die in dem nachstehenden Beyspiele klein gedruckten Noten pausiren, und blos die Viertel spielen lassen:



denn ich besorge, daß die richtige Ausführung ähnlicher Stellen nur erst bey mehrerer Fertigkeit gelingen dürfte.

Die Eintheilung punktirter Noten gegen Triolen hat ebenfalls Schwierigkeiten, und ist daher von Anfängern auch nicht auf das Genaueste zu verlangen. In dem Beyspiele a) sollten die Sechzehntheile erst nach der letzten Note der Triole gespielt werden, und zwar so, daß zwischen den beyden Triolen keine Lücke entstände; allein gewöhnlich theilen sie Anfänger so ein, wie bey b). Dafür wäre es aber noch besser, man ließe an der Dauer des Punktes etwas fehlen, und schlüge das Sechzehntheil zur dritten Note der Triole an, wie bey c). Diese letztere Eintheilung mögen auch wohl verschiedene Komponisten bey ähnlichen Fällen in Gedanken haben.



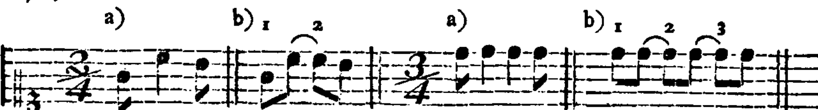
In Tonstücken von einem heftigen ꝛc. Charakter, worin viele punktirte Noten vorkommen, würde die letztere Eintheilung zwar dem Ganzen nicht entsprechen; aber solche Stücke gehören auch nicht für Anfänger.

§. 65.

Synkopirte (rückende *) durchschnittene) Noten nennt man diejenigen, welche beym Auszählen der Takttheile oder Glieder in Gedanken zertheilt werden

*) Die Benennung **rückende Noten (Rückungen)** bezieht sich auf das Verrücken der Takttheile (Glieder) von der ihnen eigentlich zukommenden Stelle; denn der gute Takttheil wird in die Zeit des vorhergehenden schlechten gezogen oder versetzt.

werden müssen, oder wovon die Eine Hälfte zum vorhergehenden, die Andere aber zum folgenden Takttheile &c. gehört. Bey a) sind solche synkopirte Noten, die man sich beym Auszählen der Takttheile so zertheilt vorstellen müßte, wie bey b).



Die synkopirten Noten sind zwar auf dem Klaviere nicht so schwer zu spielen, als auf verschiedenen andern Instrumenten, weil in den Tonstücken für das Klavier gewöhnlich irgend eine Stimme während der genannten Noten eintritt, wie in diesem Beyspiele:



kommen aber in allen Stimmen beyder Hände zugleich solche synkopirte Noten vor, wie bey c), so kann man allenfalls eine Zeit lang die Viertel im Basse dazwischen anschlagen d), oder mit dem Fuße bemerken lassen u. dgl. m.



Bey dieser Gelegenheit merke man, daß es übrigens fehlerhaft ist, die rückenden Noten so vorzutragen, wie oben bey e) *), denn der gute Takttheil &c. soll bey diesen Notengattungen nicht durch eine Verstärkung des Tones fühlbar gemacht werden. Mehr hiervon im Kapitel vom Vortrage.

§. 66.

Der Hülfsmittel zur Erlernung des Taktes giebt es verschiedene. Man kann z. B. anfangs dem Schüler während des Spielens die Viertel &c. laut vorzählen, und ihn, nach einiger erlangten Fertigkeit, selbst mitzählen lassen. Kann er

*) Ein Fehler, welchen verschiedene Instrumentisten sehr häufig begehen, und wodurch der Absicht des Komponisten gerade entgegen gearbeitet wird.

er noch nicht zugleich spielen und taktmäßig zählen — denn beydes zugleich möchte dem Anfänger zu schwer seyn — so spiele der **Lehrer** in jeder Stunde einige Tonstücke, und überlasse indessen dem Lernenden das Zählen allein. Auch diese Uebung ist nicht ohne Nutzen, denn der Schüler lernt unter andern gleiche Zeiträume abtheilen, und beym Nachlesen die Noten nach ihrer Geltung berechnen u. dgl.

Andere rathen, man solle den Lernenden die Taktheile oder Glieder mit dem Fuße gelinde abtheilen lassen. Dieses Hülfsmittel ist sehr gut, und bey der Erlernung verschiedener Instrumente fast unentbehrlich, nur dürfte es beym Klavierspielen, besonders wenn für beyde Hände Noten von **verschiedener** Dauer vorgeschrieben sind, nicht immer so leicht anzuwenden seyn, als z. B. bey der Violine, Flöte u. d. gl. Die Taktheile durch eine Bewegung mit der Hand bemerken zu lassen — so bequem dies für den Sänger ist — fällt beym Klavierspielen von selbst weg. Will man dem schwächern Schüler die Viertel rc. durch einen gelinden Druck auf die Achsel fühlbar machen, oder ihm durch das Taktschlagen zu Hülfe kommen, so kann das ebenfalls, wenigstens bey schwer einzutheilenden Stellen, das Taktgefühl des Anfängers verstärken helfen. Auch das Mitspielen in der Oktave, oder auf einem andern Instrumente, kann ihm die Takteintheilung erleichtern, und was dergleichen Vortheile mehr sind.

§. 67.

Fängt der Lernende an, sicherer zu werden, so gebraucht man das Hülfsmittel, wor n er gewöhnt ist, nicht mehr bey allen Stellen. Man kann z. B. bey vielen Noten von gleicher Dauer, oder bey der Wiederholung eines Theiles versuchen, ob der Schüler im Stande ist, ohne das Zählen Takt zu halten. In manchen Fällen trägt der Baß viel zur Erleichterung der, außerdem schwer zu treffenden, Eintheilung bey, wie unten bey a), und dann ist das Zählen überflüssig. Aber in Stellen wie bey b) und c) lasse man ja die erste Note mitzählen, und nicht etwa bey der Pause b) oder beym Punkte c) anfangen; denn die meisten Anfänger pflegen gemeiniglich die Dauer der längern Noten und Pausen nicht völlig abzuwarten.



§. 68.

§. 68.

Noch bleibt zu untersuchen, nach welcher Notengattung (ob nach Vierteln, Achteln 2c.) die Lernenden am sichersten zählen können. Es kommt hierbey vorzüglich auf das Zeitmaß und, nebst diesem, auf die Taktart an. In geschwinder Bewegung würde ich nach Takttheilen, folglich in C, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$ 2c. nach Vierteln, in triplirten Taktarten $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$ 2c. aber nach Hauptzeiten, d. h. nach drey und drey Achteln, zu zählen rathen. Der Fälle, wobey dies nicht statt findet, giebt es nur wenige; ein geschickter Lehrer wird sie dem Schüler, nebst den Gründen dazu, bey Gelegenheit bekannt machen *). Wäre die Bewegung langsam, so ließe ich in den oben genannten und ähnlichen Taktarten nach Achteln zählen. Im Allabreve ₵, $\frac{3}{2}$ 2c. wird blos nach halben Taktnoten gezählt, wenn nicht ein gemäßigtes Zeitmaß Ausnahmen hiervon nöthig macht. Man erkläre aber dem Lernenden, daß er nicht etwa, ohne Rücksicht der Geltung, alle längere oder kürzere Notengattungen, sondern nur jeden Takttheil, oder in langsamer Bewegung jedes Taktglied, zu zählen habe, es falle nun eine Note, Pause oder ein Punkt darauf. Die in dem nachstehenden Beyspiele a) bemerkte Art zu zählen wäre daher ganz falsch.



Mehr über die Erlernung des Taktes zu sagen, verstattet der Raum nicht, obgleich noch manches dabey zu erinnern wäre, was dem mündlichen Unterrichte überlassen werden muß; denn auch das vollständigste Lehrbuch dürfte in Absicht auf den Takt wohl immer nur ein bloßer Leitfaden bleiben. Hat der Lehrer Kopf und Eifer, so wird er die gegebenen Winke zu nutzen, sie auf andere Fälle anzuwenden, und nach Umständen genauer zu bestimmen wissen.

*) Sie hier zu bestimmen ist ohne große Weitläuftigkeit nicht möglich.

Fünfter Abschnitt.

Von der Bewegung und dem Charakter eines Tonstückes.

§. 69.

Taktmäßig spielen hieß nach §. 53. „eine bestimmte Anzahl Noten rc. ihrer „Dauer gemäß in einem gewissen Zeitraume spielen; wie lange aber ein solcher Zeitraum dauern, oder wie geschwind ein Takt gespielt werden soll, das wird durch die vorgeschriebene **Bewegung** (das **Zeitmaß**, **Tempo**, *Mouvement*, die **Mensur**) näher bestimmt. Da nun zum Ausdrucke der verschiedenen Leidenschaften und Empfindungen, nach allen ihren Modifikationen, unter andern vorzüglich die geschwindere oder langsamere Bewegung viel beyträgt, so hat man auch mehrere Grade derselben angenommen, und zu deren Bestimmung verschiedene größtentheils italiänische Worte gewählt.

§. 70.

Die vorzüglichsten davon sind:

Presto, **geschwind**; *Allegro*, **hurtig** *), d. h. nicht ganz so geschwind, als Presto; *Veloce*, **schnell**; *Vivace*, **lebhaft**; *Commodo*, (*comodo*.) **bequem**, **gemächlich**, nicht geschwind; *Moderato*, **mäßig**; *Tempo giusto*, **in der rechten Bewegung**; **) *Maestoso*, **majestätisch**, **erhaben**, in Absicht auf die Bewegung **mehr langsam**, **als geschwind**; *Andante*, eigentlich **gehend**, **schrittmäßig** rc. in der Musik **eine mittlere Bewegung**, die also weder ganz langsam, noch geschwind ist; *Grave*, **ernsthaft**, folglich mehr oder weniger langsam; *Adagio*, **langsam**; *Lento*, desgleichen, doch nicht immer ganz so langsam, als Adagio; *Largo* ***), eigentlich **weit**, **geräumig**, **gedehnt**, folglich **langsam**; (beynahe noch langsamer, und gewöhnlich ernsthafter, als Adagio.)

Zu

*) Die gewöhnliche Uebersetzung durch **lustig**, **munter**, **froh** rc. ist nicht immer richtig und passend, z. B. bey Allegro furioso, lustig wüthend rc. — Ueberhaupt beziehen sich die Beywörter lustig, munter, froh rc. mehr auf den Charakter, als auf die Bewegung, von welcher Letztern doch hier eigentlich die Rede ist.

**) Für einen Anfänger, welcher die rechte Bewegung noch nicht fühlen, oder aus dem Tonstükke selbst beurtheilen kann, ist dieser Ausdruck sehr unbestimmt.

***) *Stretto*, **eng**, das Gegentheil von Largo, wird in Absicht auf die Bewegung selten gebraucht.

Zu diesen, die Bewegung bezeichnenden, Kunstwörtern kann man noch zählen: *Allabreve* *), **jede Note noch einmal so geschwind, als gewöhnlich.**

Von einigen dieser Hauptbenennungen leitet man Andere ab, und zwar, 1) um einen sehr hohen Grad des Geschwinden oder Langsamen anzuzeigen; (im Superlativ.) z. B.

Prestissimo, **sehr, äußerst geschwind, am allergeschwindesten**; *Allegrissimo*, **sehr, äußerst hurtig, am allerhurtigsten**; eben so: *Velocissimo*, *Vivacissimo*, *Adagissimo* etc.

2) um einen kleinern Grad zu bestimmen; (als Diminutive,) z. B. *Allegretto*, **ein wenig hurtig**; *Commodetto*, **ein wenig gemächlich**; *Larghetto*, **ein wenig langsam**; *Andantino*, **ein wenig, folglich nicht stark gehend**, d. h. etwas langsamer, als Andante **).

Zu einigen der oben angezeigten Kunstwörter werden, um einen größern oder kleinern Grad des Langsamen oder Geschwinden zu bestimmen, noch verschiedene Beywörter ꝛc. gesetzt, nämlich:

Assai, **genug**; (**sehr**;) z. B. Allegro assai, hurtig genug, sehr (ziemlich) hurtig ꝛc. *Molto* oder *di molto*, **viel**; (**sehr**;) z. B. Adagio molto, sehr langsam; *Moderato*, **mäßig**; z. B. Allegro moderato, mäßig hurtig; *Vivo*, **lebhaft**; z. B. Allegro vivo etc. *Poco* oder *un poco*, **ein wenig**; *Non tanto*, **nicht so (zu) sehr**; *Non troppo*, desgleichen; *Non molto*, **nicht viel**; (**nicht sehr**;) *Non presto*, **nicht geschwind**; *Con moto*, **mit Bewegung**; z. B. Andante con moto, gehend mit Bewegung; (nämlich den Schritt etwas beschleunigt;) *Piùtosto* (*più tosto*) **vielmehr, lieber**, z. B. Andante, più tosto Allegretto, gehend,

*) *Allabreve* kann als Haupt= oder auch nur als Beywort gebraucht werden. In beyden Fällen hat es einerley Bedeutung; nur versteht es sich, daß ein Andante allabreve nicht so geschwind gespielt wird, als ein Allegro allabreve. Obgleich das eigentliche Allabreve im Allegro gewöhnlicher ist, als im Adagio, so kann doch auch das Letztere im Allabreve geschrieben seyn. Sind z. B. die geschwindesten Noten in einem Adagio ₵ nur Achtel oder einzelne Sechzehntheile, so muß die Bewegung etwas geschwinder genommen werden; denn in diesem Falle ist es schon eine Art von Allabreve.

**) In den mehrsten Lehrbüchern wird Andantino durch etwas geschwinder als *Andante*, übersetzt. Wenn man aber bedenkt, daß zu molto Andante (stark gehend) ein größerer Grad der Geschwindigkeit oder Bewegung nöthig ist, als zu Andante, so wird man vielleicht meine obige Uebersetzung des Wortes Andantino, welches nur einen kleinen Grad des Gehens oder der Bewegung anzeigt, der Sache angemessen finden.

gehend, lieber ein wenig geschwind; *Quasi*, fast, beynahe; z. B. Andante, quasi Allegretto, gehend, fast ein wenig geschwind.

Einige der genannten Beywörter werden auch oft allein über ein Tonstück geschrieben, z. B. *Moderato*, *vivo etc.* so wie *Grave*, *maestoso* u. dgl. dann und wann nur als Beywörter zur Bestimmung des Charakters gebraucht werden. Andere beziehen sich auf den Vortrag und Charakter zugleich, z. B. *Vivace*, *alla Siciliana* u. dgl. Außerdem giebt es noch einige Tonstücke, welche in der Bewegung gewisser Tänze vorgetragen werden sollen. Sie sind überschrieben: *alla Pollaca*, nach Art einer Polonoise, *Tempo di Minuetto*, *Gavotta*, *Sarabanda* etc., in der Bewegung einer Menuett, Gavotte, Sarabande*) u. s. w.

Bis jezt pflegen wenige deutsche Komponisten über ihre größern Tonstücke, die für die Kirche etwa ausgenommen, deutsche Worte zu schreiben. Nur bey kleinern Arbeiten z. B. bey Liedern und in Singstücken geschieht dies hin und wieder. Sollte es nicht möglich seyn, bey deutschen Tonstücken deutsche Ueberschriften einzuführen, wenn sie auch anfangs etwas auffielen? Wenigstens würde denen Musikern, die der italiänischen Sprache unkundig sind, sehr damit gedient seyn.

§. 71.

Alle die oben angezeigten Grade der Bewegung bringen einige Tonlehrer in vier Hauptklassen. In die erste gehören, dieser Eintheilung nach, die sehr geschwinden Arten, nämlich das Presto, Allegro assai etc. in die zweyte, die mäßig geschwinden, z. B. das Allegro moderato, Allegretto etc. in die dritte, die mäßig langsamen, wie Un poco Adagio, Larghetto, Poco Andante etc. und in die vierte, die sehr langsamen, z. B. Largo, Adagio molto u. s. w.

Andere nehmen nur drey Hauptarten der Bewegung an, nämlich 1) die geschwinde z. B. Prestissimo, Presto, Allegro assai, Allegro, Allegretto etc. 2) die mäßige, als Andante, Andantino etc. und 3) die langsame z. B. Largo, Adagio u. s. f.

Noch Andere machen sechs Hauptklassen daraus, und rechnen zur ersten alle Tonstücke, welche eine sehr geschwinde Bewegung haben, zur zweyten, die geschwinden, zur dritten, die nicht so geschwinden, zur vierten, die sehr langsamen, zur fünften, die langsamen, und zur sechsten, die nicht so langsamen.

Auch

*) Von der Bewegung, dem Charakter, Vortrage rc. der gewöhnlichsten Tanzstücke wird im Anhange das Nöthigste vorkommen.

Auch theilen Einige alle Tonstücke in Absicht auf die Bewegung nur in zwey Hauptklassen ein. Sie unterscheiden nämlich blos die **geschwinde** Bewegung von der **langsamen**.

§. 72.

Wüßte man nur, daß z. B. ein Allegro geschwinder gespielt werden muß, als ein Largo etc.: so hätte man einen noch sehr unbestimmten Begriff von dem Zeitmaße. Es fragt sich daher: Wie geschwind wird die Bewegung in einem Allegro assai, und so verhältnißmäßig in den übrigen Tonstücken, genommen? Ganz bestimmt läßt sich diese Frage nicht beantworten, weil gewisse Nebenumstände hierin sehr viele Abänderungen nöthig machen. So darf z. B. ein Allegro mit untermischten Zweyunddreyßigtheilen nicht so geschwind gespielt werden, als wenn die geschwindesten Passagen desselben nur aus Achteln bestehen. Ein Allegro für die Kirche oder in geistlichen Kantaten, in einem gearbeiteten Trio, Quartett rc. muß in einer weit gemäßigtern Bewegung genommen werden, als ein Allegro für das Theater, oder im so genannten Kammerstyle z. B. in Sinfonien, Divertimenten u. dgl. Ein Allegro voll erhabener, feyerlich großer Gedanken erfordert einen langsamern und nachdrücklichern Gang, als ein eben so überschriebenes Tonstück, worin hüpfende Freude der herrschende Charakter ist u. s. w.

Diese und ähnliche Nebenumstände abgerechnet, lehrt **Quanz**, in seinem **Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen**, man solle auf jeden halben Takt eines Allegro assai im gemeinen (Vierviertel-) Takte die Zeit eines Pulsschlages rechnen: (er setzt nämlich hierbey den Pulsschlag eines gesunden und etwas feurigen Menschen voraus;) in einem Allegretto erhielte jedes Viertel, und im Adagio cantabile (Larghetto) jedes Achtel einen Pulsschlag, im Adagio assai aber kämen zwey Pulsschläge auf ein Achtel. Tonstücke im Allabreve, oder im so genannten Tempo maggiore, würden noch einmal geschwinder gespielt, so daß ein ganzer Takt (von vier Vierteln) in einem Allegro assai nicht länger, als ein Pulsschlag, dauern dürfe u. s. w. *)

Wenn sich auch gegen diesen Maßstab, wie **Quanz** selbst anmerkt, manches einwenden läßt; wenn überdies vielleicht der Abstand vom Allegro assai bis zum Ada-

*) Man bedenke aber hierbey, daß Quanzens Regeln nur die Bewegung im Allgemeinen bestimmen, und daß besondere Fälle zu den Ausnahmen gehören, die wohl schwerlich ein Tonlehrer, auch in der weitläufigsten Abhandlung, alle namhaft machen dürfte. Ueberdies sind die Komponisten selbst in der Bestimmung des Zeitmaßes und der dabey gebräuchlichen Kunstwörter nicht durchgängig einerley Meynung; denn der Eine versteht unter Allegro einen weit größern Grad der Geschwindigkeit, als der Andere.

Adagio molto doch etwas zu groß angenommen seyn sollte: so bin ich doch sehr geneigt, Anfängern seine Regel zu empfehlen, denn diese lernen wenigstens daraus, daß ein Allegro assai ungefähr noch einmal geschwinder gespielt werden muß, als ein Allegretto u. s. w. Auch bekommen sie dadurch wenigstens einigermaßen einen Begriff davon, wie geschwind die Bewegung eines oder des andern Tonstückes genommen werden muß.

§. 73.

Ein anderes, dem Quanzischen ähnliches Hülfsmittel, könnte vielleicht eine Taschenuhr, welche einen mittelmäßig geschwinden Schlag hat, oder in einer Minute ungefähr 260 bis 270 Schläge *) thut, zur Bestimmung des Zeitmaßes abgeben. In diesem Falle müßte man auf jedes Viertel eines Allegro assai zwey, im Allegretto vier Schläge rechnen u. s. w. folglich kämen auf einen gewöhnlichen Viervierteltakt im Allegro assai acht Schläge. Die übrigen Notengattungen und Taktarten ließen sich alsdann nach diesen bestimmen.

Es wäre der Mühe werth, daß sich jemand entschlösse, ein sicheres und allgemein anwendbares Mittel ausfündig zu machen, welches man hierin zum Maßstabe nehmen könnte; denn das Meinige bleibt, wie ich selbst überzeugt bin, immer noch sehr unvollkommen. Und doch ist mir bis jezt noch kein ganz untrügliches Mittel bekannt geworden, obgleich die Sache für den, der kein richtiges Gefühl von den verschiedenen Graden der Bewegung hat, und gern etwas Bestimmtes davon wissen möchte, gar nicht unwichtig ist.

§. 74.

Das vortreflichste Tonstück thut wenig oder keine Wirkung, wenn die Bewegung merklich dabey verfehlt wird. Diesen Satz bestätigt die Erfahrung nur allzuoft. Viele Dilettanten, zum Theil auch eigentliche Musiker, spielen die mehrsten Tonstücke in einer mittelmäßig geschwinden Bewegung, folglich das Presto etc. viel zu langsam, das Adagio etc. aber zu geschwind. Wenn Anfänger aus Mangel an Fertigkeit die Bewegung im Allegro zu langsam nehmen, so mag dies zu verzeihen seyn; daß sie aber auch das Largo u. dgl. eben so geschwind spielen, ist auf keine Weise zu entschuldigen. Und was soll man von solchen Musikern sagen, die das Adagio in ein Andante, oder das Presto in ein Allegro moderato umschaffen? So etwas ist in der That unverzeihliche Nachlässig-

*) Jeden Schlag, hin und her, mit gezählt. Auf 5 bis 10 Schläge mehr oder weniger kommt bey der ziemlich großen Anzahl (260) nicht sehr viel an. Wenigstens wird der Unterschied bey weiten nicht so groß, als er bey dem Pulsschlage möglich ist.

lässigkeit, (und manchmal wohl noch etwas Mehr —) wodurch dem besten, kräftigsten Tonstücke seine abgezielte Wirkung gerade zu benommen wird.

§. 75.

Die Bewegung unter allen Umständen genau zu treffen, erfordert, außer vieler Beurtheilungskraft mit eigenem richtigen Gefühle verbunden, eine lange Uebung, und ist daher nicht die Sache eines Anfängers; indeß hat der Lehrer größtentheils die Schuld, wenn seine geübtern Schüler nicht wenigstens eine Art von mechanischem Gefühl in den gewöhnlichsten Gattungen des Zeitmaßes bekommen. Denn ganz gewiß wird der Lernende sich dieses Gefühl mit der Zeit in einem gewissen Grade erwerben, wenn man ihn nur dazu anhält, jedesmal die möglichst richtige Bewegung zu nehmen.

Von dem verstorbenen Konzertmeister **Pisendel** in Dresden erzählt man, daß er nie, auch nicht ein einzigesmal, die Bewegung eines Tonstückes verfehlt habe; ja daß sogar **Hasse**, dessen Opern damals aufgeführt wurden, versichert haben soll, **Pisendel** treffe die Bewegung richtiger, als er selbst. Wenn diese Sage gegründet ist, so besaß **Pisendel** Einsichten und Talente, deren sich wohl Wenige zu rühmen haben möchten.

§. 76.

Oft sind die Tonsetzer selbst Schuld daran, wenn ihre Arbeiten nicht in der richtigen Bewegung gespielt werden. Und dies ist, dünkt mich, fast nicht zu vermeiden, wenn die Komponisten das Zeitmaß nicht genau genug, oder wohl gar nicht bestimmen; wie unter andern der verstorbene **Kirnberger** in verschiedenen gedruckten Liedersammlungen weder Bewegung noch Charakter angezeigt hat *). Gesetzt, und zugestanden, daß man das Zeitmaß nicht allezeit genau bestimmen kann, so ist es doch auf alle Fälle immer noch besser, von einem unbekannten Wege, welchen man gehen soll, nur eine, wenn auch nicht völlig hinreichende, Beschreibung zu erhalten, als ihn ganz aufs Gerathewohl betreten zu müssen.

„Nie=

*) Und doch schreibt **Kirnberger** im zweyten Theile seiner Kunst des reinen Satzes S. 112. „Endlich muß der Tonsetzer nicht verabsäumen, die Bewegung seines Stückes, so bald sie aus „den oben angegebenen Kennzeichen (nämlich aus der Taktart und den Notengattungen, welche für den Liederspieler wohl schwerlich hinreichend sind) „nicht getroffen werden könnte, so „genau als ihm möglich ist, zu bezeichnen. rc.“ **Hasse** ist so sorgfältig in der Bezeichnung „seiner Bewegungen, daß er oft lange Beschreibungen davon macht, wie das Stück vorgetragen werden soll rc.“

„Niemand, als der," schreibt **Sulzer**, „welcher ein Stück gesetzt hat, ist im Stan-
„de den richtigsten Grad der Bewegung desselben anzugeben. Ein kleiner Grad dar-
„über oder darunter kann der Wirkung des Stückes viel Schaden thun. So viel
„Wörter man auch hierzu ausgedacht hat, so sind sie dennoch nicht hinlänglich.
„Genau könnte die Bewegung durch wirkliche Festsetzung der Zeit, in welcher das
„ganze Stück gespielt werden soll, angezeigt werden &c."

Der letztern Meinung war auch **Scheibe**, welcher in seinem Werke: **Ueber die musikalische Komposition**, S. 299. &c. den Rath giebt, der Komponist solle die Dauer aller Sätze nach Minuten oder Sekunden bestimmen, und die Anzahl derselben über die Tonstücke schreiben, z. B. Allegro assai, muß mit der Wiederholung beyder Theile 5 Minuten und 3 Sekunden dauern u. s. w.

So gut und nützlich dieses Mittel seyn mag, so bleibt es doch immer unvollkommen; *) denn erst alsdann, wenn ein Tonstück schon ganz gespielt worden wäre, könnte man urtheilen, ob die Bewegung desselben zu geschwind oder zu langsam gewesen sey, und nur bey einer unmittelbar darnach folgenden Wiederholung ließe sich der Fehler vielleicht verbessern. „Aber doch auch alsdann gewiß, wenn man das Stück ein andermal wieder spielte?" Nicht immer; denn ein andermal könnte man die Bewegung, vorausgesetzt daß man die vorige noch genau in Gedanken hätte, doch wieder verfehlen, und z. B. das Tonstück, welches man gestern zu langsam vortrug, heute zu geschwind spielen. Es bleibt also wohl vor der Hand das Beste, wenn der Komponist an seinem Theile die Bewegung so genau als möglich bestimmt; der Spieler hingegen hat dennoch eigenes Gefühl, Beurtheilungskraft und lange Uebung nöthig, das richtige Zeitmaß, besonders bey unbekannten Tonstücken, zu treffen; denn alle nur mögliche Regeln, die man etwa darüber geben könnte, möchten doch wohl hierzu nicht völlig hinreichend seyn. Indeß lernt der schon etwas Geübte, nach einem kurzen sehr zu empfehlenden Ueberblicke des Tonstückes, die erforderliche Bewegung aus den Notengattungen, Figuren, Passagen u. dgl. ziemlich sicher treffen.

---

§. 77.

Ein jedes gute Tonstück hat irgend einen bestimmten **) (herrschenden) Charakter, das heißt, der Komponist hat einen gewissen Grad der Freude oder Traurigkeit, des Scherzes oder Ernstes, der Wuth oder Gelassenheit u. s. w. darin ausgedruckt. Damit aber der Spieler vorher schon wisse, welcher Charakter in einem Tonstücke der herrschende ist, und wie er also seinen Vortrag im Ganzen einzu-

*) Ueberdies bezieht es sich nur auf einzelne Tonstücke, da doch hier von der jedesmal (bey allen Tonstücken) zu treffenden richtigen Bewegung die Rede ist.

**) Aber wo bleiben die witzigen Gedankenspiele? — Sind nicht gegenwärtig viele Instrumentalstücke, besonders für das Klavier, bloße künstliche Spielereyen, die nur geschrieben zu seyn scheinen, um allenfalls Bewunderung über die Fertigkeit des Spielers zu erregen?

einzurichten habe, so pflegen sorgfältigere Komponisten, außer der Bewegung, auch noch den Charakter anzuzeigen; daher sind eine Menge Kunstwörter entstanden, welche den erforderlichen Vortrag bestimmen.

§. 78.

Hier folgen die gewöhnlichsten dieser Kunstwörter in alphabetischer Ordnung:

Affettuoso, oder con affetto, rührend, affektvoll, mit Empfindung; con afflizzione, mit Bekümmerniß oder Traurigkeit; Agitato, oder con agitazione, bewegt, ungestüm, ängstlich, unruhig; con allegrezza, munter, mit Munterkeit; Amabile, amarevole, lieblich, angenehm; con amarezza, mit Betrübniß; Amoroso, zärtlich, liebreich; Animoso, muthig, frisch, beherzt; Appassionato, leidenschaftlich; Appoggiato, eigentlich: angelehnt, gestützt ꝛc. in der Musik: getragen; Ardito, kühn, frisch, beherzt; Arioso, melodisch, sangbar.

Brillante, schimmernd, glänzend, d. h. lebhaft, munter; con brio, brioso, feurig, hitzig, schimmernd, lermend; Burlesco, scherzhaft, possierlich.

Cantabile, singend; Compiacevole, gefällig, angenehm.

Con discrezione *), mit Einsicht oder Beurtheilung; Dolce, dolcemente, con dolcezza, angenehm, süß, sanft; Doloroso, schmerzhaft.

Espressivo, con espressione, ausdrucksvoll, mit Ausdruck.

Fastoso, prächtig; Con fuoco, mit Feuer; (sehr lebhaft;) Furioso, wüthend.

Giocoso, scherzhaft; Glissicato, sanft schleifend; Grave, con gravità, ernsthaft, schwer, mit Würde; Grazioso, con grazia, angenehm, gefällig, reizend, mit Anmuth; Gustoso, con gusto, geschmackvoll, mit Geschmack.

Innocentemente, unschuldig.

Largrimoso, klagend, wehmüthig, weinend; Lamentoso, lamentabile, kläglich, klagend; Languido, languente, schmachtend, seufzend; Legato, oder ligato, gebunden; (geschleift;) Leggiere, leggiermente, leicht vorgetragen; Lugubre, traurig, kläglich, stöhnend; Lusingando, schmeichelnd.

Maestoso, majestätisch, erhaben; Mesto, traurig, betrübt; Minaccioso, drohend.

Pastorale, hirtenmäßig, d. i. anmuthig und mit edler Einfalt; Patetico, patethisch d. h. in einem sehr hohen Grade rührend, auch mit einer gewissen Größe;

*) Von diesem Worte und dessen vielfacher Bedeutung, wird unten im sechsten Kapitel §. 71. mehr erinnert werden.

Pesante, nachdrücklich, schwerfällig; Piacévole, gefällig, angenehm; Pietoso, mitleidig, theilnehmend; Pomposo, prächtig, volltönig.

Risolùto, entschlossen, beherzt; Risvegliàto, munter, lebhaft, aufgeweckt.

Scherzando, scherzo, scherzoso, scherzhaft, tändelnd; Sciolto, frey, ungebunden; (folglich das Gegentheil von legato;) Serioso, ernsthaft, nachdrücklich; Alla Siciliana, wie ein sicilianischer (Schäfer-) Tanz; Soave, Soavemente, lieblich; Sostenuto, getragen, d. i. mit ausgehaltenen (nicht kurz abgesetzten) Tönen; Spiccato, deutlich, nett von einander abgesondert; Spiritoso, con spirito, feurig, hitzig; Staccato, kurz abgestoßen.

Tempestoso, stürmisch, ungestüm, heftig; Tenero, con tenerezza, zärtlich, rührend, weich; Tenuto, gehalten, ausgehalten; Tranquillamente, ruhig, gelassen, zufrieden.

Vigoroso, vigorosamente; stark, nachdrücklich, kräftig; Vivo, con vivezza, vivace, lebhaft.

Zeloso, con zelo, eifrig, mit Eifer.

§. 79.

Der zum Ausdrucke dieser Charaktere erforderliche Grad der Stärke und Schwäche wird auf die nachstehende Art bestimmt:

ff bedeutet fortissimo, sehr (äußerst) stark, am stärksten;
f —— forte, stark.
pf —— 1) poco forte, ein wenig stark, auch wohl 2) più forte, *) stärker;
mf —— mezzo forte, halb (mittelmäßig) stark;
rf oder rinf. — rinforzando, rinforzato, verstärkt;
sf oder sforz. — sforzando, sforzato, stark vorgetragen, den Ton gleichsam mit Gewalt herausgepreßt; (bezieht sich oft nur auf die Note, wobey es steht.)
p —— piano, schwach, gelinde;
pp **) — pianissimo, sehr (äußerst) schwach, am schwächsten; auch più piano, schwächer;

(Das angemerkte forte, piano ꝛc. bezieht sich auf beyde Hände, wenn nicht das Gegentheil ausdrücklich verlangt wird.)

piu, —— mehr, } werden ebenfalls von Einigen zur Bezeichnung eines
meno, —— weniger, } größern oder kleinern Grades der Stärke oder Schwä-
assai, —— genug, } che gebraucht.

sem-

*) Aber nicht piano forte, schwach stark — wie es in einigen Anweisungen erklärt wird.
**) Um einen sehr großen Grad der Schwäche zu bestimmen, druckt man sich auch wohl so aus: ppp.

sempre —— allezeit, zeigt an, daß man das ganze Stück, oder eine einzelne Stelle stark, schwach ꝛc. spielen soll, z. B. sempre piano, beständig schwach.

a mezza voce —— mit halber Stimme, d. i. nur halb stark;

sotto voce —— mit leiser Stimme, folglich schwach;

cresc. —— crescendo, wachsend, zunehmend; (stärker werdend;) wird auch durch dieses Zeichen: < *) angedeutet.

Da man bey dem Worte crescendo nicht genau wissen kann, wie weit dieses allmähliche Anwachsen gehen soll, so pflegen Einige unter die wieder mit völliger Stärke zu spielenden Noten ein f (forte) zu schreiben.

A poco a poco crescendo sino al (il) forte, nach und nach wachsend bis zur Stärke.

Decresc. (decrescendo) cal. (calando) manc. (mancando) und scem. (scemando) abnehmend; dim. (diminuendo) vermindernd, dil. (diluendo) verlöschend, smorz. (smorzando, oder smorzato) und mor. (morendo) sterbend, perd. (perdendo) sich verlierend u. a. m. bezeichnen insgesamt, daß man nach und nach schwächer, und zuletzt äußerst schwach spielen soll; besonders zeigen die Worte dil. smorz. mor. perd. ein völliges Verschwinden, Ersterben ꝛc. des Tones an. Auch bedient man sich dieses Zeichens: > statt der Worte decresc. dim. ꝛc.

Eine Stelle, welche anfangs schwach, alsdann bis zur Stärke anwachsend, und hernach wieder allmählich schwächer vorgetragen werden soll, pflegt man so zu bezeichnen: <>

soll sie aber anfangs stark, gegen die Mitte immer schwächer, und dann wieder anwachsend gespielt werden, so gebraucht man diese Bezeichnung: ><

§. 80.

Die nähere Erklärung der übrigen Kunstwörter und Zeichen, wodurch der Vortrag genauer bestimmt wird, so wie eine ausführlichere Anweisung zum Ausdrucke der verschiedenen, oben nur namentlich angezeigten Charaktere, soll in dem dazu bestimmten Kapitel vom Vortrage folgen. Es war nöthig, dem Anfänger einen vorläufigen Begriff von den zum Ausdruck erforderlichen Mitteln beyzubringen, damit er wenigstens die verschiedenen Grade der Stärke und Schwäche ꝛc. kenne, und sie gelegentlich anzuwenden wisse.

*) Soll sich dieses Zeichen nur auf eine einzelne Note beziehen, so ist die Figur desselben ganz klein, nämlich: <

Sechster Abschnitt.

Von verschiedenen Nebenzeichen und Kunstwörtern.

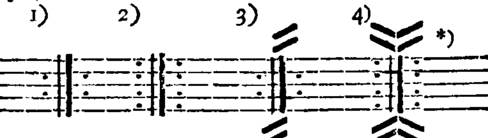
§. 81.

Außer den Noten, Schlüsseln, Versetzungszeichen, Pausen, Punkten u. dgl. sind noch verschiedene so genannte **Nebenzeichen** und Kunstwörter üblich, wodurch die Wiederholung ganzer Theile oder einzelner Takte, ein Verweilen (Halt,) das Ende eines Tonstückes u. s. w. angezeigt wird. Hier folgen die gebräuchlichsten derselben nebst der beygefügten Erklärung.

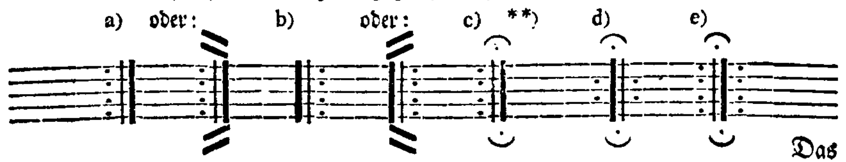
§. 82.

Der **Wiederholungszeichen (Reprisen)** giebt es zwey, nämlich ein großes und ein kleines.

Das **große Wiederholungszeichen** wird auf zweyerley Art gebraucht. Einmal zeigt es an, daß so wohl der vorhergehende als nachfolgende Theil wiederholt (zweymal gespielt) werden soll. In sofern kann es das **doppelte** Wiederholungszeichen heißen, nämlich:



Sodann wird auch nur die Wiederholung eines Theiles, entweder des vorhergehenden a) oder des nachfolgenden b) dadurch angedeutet. In diesem Falle nennt man es das **einfache** Wiederholungszeichen, z. B.



Das

*) Diese vier Bezeichnungen sind zwar der Figur, aber nicht der Bedeutung nach, verschieden.

**) Das Wiederholungszeichen bey c) wodurch zugleich, vermittelst der Bogen mit dem Punkte, der Schluß eines Tonstückes angezeigt wird, ist, genau genommen, auch nur einfach,

ob-

Das Zeichen bey a) setzt voraus, daß nur der vorhergehende Theil (nicht der folgende) wiederholt werden soll, so wie durch die Figur bey b) blos die Wiederholung des folgenden (nicht des vorhergehenden) Theiles bestimmt wird. Dieser letztere Fall ereignet sich dann und wann in Sinfonien, Sonaten u. dgl. wenn z. B. vor einem Allegro mit zwey Theilen eine Einleitung enthalten ist, welche nicht mit wiederholt werden soll, wie in diesem Beyspiele:

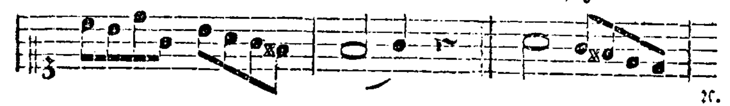


Hier wird also, wenn der erste Theil gespielt worden ist, nur vom Allegro assai an (nicht vom Largo) wiederholt.

Bey dem einfachen Wiederholungszeichen muß man genau bemerken, ob die Punkte oder Querstriche (denn beyde haben einerley Bedeutung) vor: ⁝‖ oder nach: ‖⁝ den zwey so genannten Vertikalstrichen ‖ stehen; denn im ersten Falle wird nur der vorhergehende, im zweyten aber blos der folgende Theil wiederholt.

Anm. 1. Der Lehrer halte seine Schüler dazu an, daß sie sich gewöhnen, jeden zu wiederholenden Theil sogleich ununterbrochen zweymal zu spielen. Denn erlaubt er ihnen, bey den Reprisen (wie es gewöhnlich geschieht) länger zu verweilen, als es die Geltung der Noten oder Pausen erfordert, so leidet natürlicher Weise der Zusammenhang dabey, und in der Folge, wenn mehrere Personen mit spielen, entstehen daraus mancherley Unordnungen.

Anm. 2. In einigen Tonstücken findet man hin und wieder zwey solche Vertikalstriche || ohne beygefügte Bogen und Wiederholungspunkte. Gemeiniglich will der Komponist dadurch zu verstehen geben, daß an derselben Stelle ein Hauptabschnitt geendigt sey, welchen der Spieler allenfalls wiederholen kann, z. B.



rc.

Wird

obgleich die nicht ganz richtige Bezeichnung bey d) und e) in diesem Falle gewöhnlicher seyn mag. Die beyden letztern Arten sollten eigentlich nur alsdann gebraucht werden, wenn nach der Reprise noch ein zu wiederholender Theil folgt, nach welchem das Tonstück wieder vom Anfange oder von einer andern bestimmten Stelle bis zum Wiederholungszeichen mit dem 𝄐 gespielt werden soll. Doch das sind Kleinigkeiten, wobey man es nicht so genau zu nehmen pflegt.

Wird ein solches Tonstück von mehreren Personen zugleich gespielt, so pflegt man es gerade durch, d. h. ohne Wiederholung zu spielen, wenn nicht das Gegentheil verabredet worden ist.

§. 83.

Das **kleine Wiederholungszeichen** wird gesetzt, wenn nur einzelne Takte eines Theiles wiederholt werden sollen. Man schließt die zweymal zu spielende Stelle zwischen die nachstehenden zwey Figuren bey a) und b) ein.

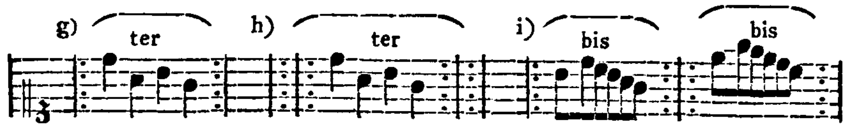


Das Wiederholungszeichen dem Auge noch merklicher zu machen, pflegt man auch wohl über die zu wiederholenden Noten einen Bogen zu setzen c), und außerdem noch *bis* (zweymal) oder *due volte* beyzufügen, wie bey d) und e):



Die Wiederholung in der Mitte, oder gar beym zweyten, dritten ꝛc. Achtel eines Taktes anfangen zu lassen f), ist zwar nicht ganz ungewöhnlich, aber der weniger geübte Spieler kann dadurch leicht zu einem Versehen verleitet werden.

Eben so verführerisch ist die Art derjenigen, welche aus übertriebener Sparsamkeit durch das beygefügte Wort *ter* (dreymal), wie bey g), eine dreymalige Wiederholung anzeigen. Einige **verdoppeln** in diesem Falle, zu mehrerer Deutlichkeit, das Wiederholungszeichen, wie bey h). Auch die unmittelbare Folge zweyer Wiederholungszeichen i) ist nicht ungewöhnlich, und erfordert ebenfalls die Aufmerksamkeit des Spielers.



§. 84.

Das **Ruhezeichen** (Aushaltungszeichen) 𝄐 wird auf zweyerley Art gebraucht, nämlich 1) eine **Fermate** d. h. ein Verweilen, Anhalten, oder wie man

man auch sagt, einen Halt, mit oder ohne willkührliche Verzierungen, in der Mitte ꝛc. eines Tonstückes anzuzeigen, wie hier:



In den Beyspielen a) und b) verweilt man bey den mit einem 𝄐 bezeichneten **Noten**, und bey c) vorzüglich bey der **Pause** länger, als es die eigentliche Geltung derselben erfordert.

Wie lange man bey einer Fermate verweilen (inne halten) soll, läßt sich nicht ganz genau bestimmen, weil hierbey vieles auf die jedesmaligen Umstände ankommt, ob man z. B. allein, oder mit mehreren Personen zugleich spielt; ob das Tonstück einen muntern, oder traurigen Charakter hat; ob die Fermate verziert (d. h. durch willkührliche Zusätze verschönert) wird, oder nicht u. s. w. Wenn man auf dergleichen zufällige Umstände keine Rücksicht zu nehmen hätte, so würde ich rathen, in langsamer Bewegung bey Noten mit dem Ruhezeichen ungefähr noch einmal so lange zu verweilen, als ihre eigentliche Dauer beträgt, folglich bey einem Viertel mit dem 𝄐 etwa eine halbe Taktnote ꝛc. In geschwindem Zeitmaße wäre diese Verzögerung zu kurz, daher könnte man bey einem Viertel ungefähr die Dauer von vieren abwarten. Bey längern Notengattungen mit einem 𝄐 brauchte man nur etwa noch einmal so lange zu verweilen, als die Dauer der Note beträgt. Steht das Ruhezeichen über einer kurzen Pause, wie in dem obigen Beyspiele c), so kann man ungefähr drey bis vier Viertel lang über die vorgeschriebene Geltung inne halten, wenn nämlich das Zeitmaß geschwind ist; in langsamer Bewegung aber wäre es mit der Hälfte genug. **Quanz** setzt hierbey die Regel fest, man solle „in allen Tripeltakten, wie auch im „Allabreve- und im Zweyvierteltakte, außer dem Takte, worüber das Ruhezeichen „steht, noch einen Takt mehr pausiren.“ (In einigen Fällen möchte dies wohl zu viel seyn.) „Bey dem gemeinen geraden Takte hingegen soll man sich nach den Ein-„schnitten richten, und wenn sie in das Aufheben fallen, noch einen halben Takt, „fangen sie aber im Niederschlage an, noch einen Takt mehr pausiren.“ Gesetzt, **Quanz** hätte etwas zu allgemein geschrieben, so verdient er doch dessen ungeachtet für diese Bemerkungen Dank. Was steht denn in gewöhnlichen Lehrbüchern viel mehr, als: „**Das 𝄐 zeigt eine Fermate ꝛc. an?**“ In der That weniger könnte dem Lernenden darüber nicht gesagt werden.

Bey den **Pausen** nach einer Fermate, es mag ein 𝄐 darüber stehen, oder nicht, wird gemeiniglich auch länger verweilt, als es die bestimmte Dauer der Pause erfordert. Wie lange? kann man aus dem, was oben deswegen erinnert worden ist, ungefähr beurtheilen.

Das Ruhezeichen wird 2) gebraucht, die Stellen zu bezeichnen, wo eine verzierte Kadenz angebracht werden kann, wie hier:



Wer keine Kadenz machen will, der verweilt bey der Note mit dem 𝄐 ein wenig, und schließt alsdann mit einem ungefähr noch einmal längern Triller, als die Dauer der vorgeschriebenen Note beträgt.

So wohl von den Fermaten als Kadenzen wird weiter unten eine ausführliche Abhandlung folgen. Hier kam es blos darauf an, die Bedeutung des Ruhezeichens zu erklären.

§. 85.

Durch das Schlußzeichen (Final-Endzeichen) 𝄐 *) oder besser wird, wie man schon aus der Benennung hört, der Schluß oder das Ende eines Tonstückes, aber kein Verweilen (Aufhalten) im Takte, angezeigt, z. B.



Die Figur bey a) bezeichnet, außer dem Ende des Tonstückes, zugleich eine Wiederholung des vorhergehenden und folgenden Theiles; die bey b) und c) aber nicht. Auch die Art, den Schluß wie bey d) kenntlich zu machen, ist nicht ungewöhnlich, ob sich gleich manches dawider einwenden läßt, wie ich hernach zeigen werde. Oft schließt ein Tonstück nicht mit dem Takte, welcher seinem Platze nach der letzte ist, sondern etwa in der Mitte rc. bey einer mit dem Schlußzeichen bemerkten Stelle; in diesem Falle wird, wenn der folgende Theil zweymal gespielt werden soll, (wie in den Stücken mit einem Da capo oder Dal Segno,) das oben bey a) enthaltene Zeichen mit Recht gesetzt. Soll aber der folgende Theil nicht wiederholt werden, wie in den mehrsten Arien u. dgl. so bedient man sich richtiger der Bezeichnung bey c).

In

*) Einige Tonlehrer setzen es mit in die Klasse der Ruhezeichen; dahin gehört es aber wohl nicht, man müßte denn blos auf die Aehnlichkeit der Figuren, und nicht auf den ganz verschiedenen Endzweck derselben Rücksicht nehmen. Besser würde freylich ein weniger ähnliches Zeichen, oder die Verdoppelung desselben seyn, weil Ungeübte oft das Eine Zeichen mit dem Andern verwechseln, und da einhalten, wo sie ununterbrochen weiter spielen sollen.

In den folgenden drey Beyspielen wird mit dem $\bar{c}$ geschlossen, doch ist der Schluß bey 1) schicklicher angezeigt, als bey 2), besonders wenn etwa das Wort Fine nicht unter der letzten Note steht 3), weil in diesem Falle ein Ungeübter das Schlußzeichen für ein Ruhezeichen ansehen, und nach einem kleinen Verweilen weiter spielen könnte, wie es wohl dann und wann geschieht.



Noch in andern Tonstücken z. B. in Liedern von mehreren Strophen, fällt der Schluß nicht auf die letzte Note eines Taktes, wie hier:



In solchen Fällen spielt man die nach dem Schlußzeichen folgenden Noten, ohne Verweilen im Takte, jedesmal mit, und nur erst bey der letzten Strophe wird das Schlußzeichen geltend.

§. 86.

Das **Eintretungszeichen**, wozu man irgend eine beliebige Figur, am gewöhnlichsten eine von diesen 𝄋 ※ wählt, zeigt an, daß der Spieler bey der Note rc. vor oder über welcher es steht, wieder anfangen soll, wenn er bis zu einer weiter unten im Tonstücke bestimmten Stelle gespielt hat. Folglich hat man sich den Standort dieses Zeichens zu merken, um es hernach sogleich finden und ununterbrochen weiter spielen zu können. Am Ende des Tonstückes, dann und wann (z. B. in Rondo's) auch nur beym Ende eines Hauptsatzes rc. folgen die Worte: *al* oder *dal Segno*, d. h. vom (ersten) Zeichen (soll nämlich wieder angefangen werden). Gemeiniglich wird hier zur Erinnerung dasselbe Zeichen, welches vorher stand, wieder beygefügt, z. B.



Oder dafür ganz ausgeschrieben:



Das zweyte Zeichen bey 2) wird, aus einem leicht zu errathenden Grunde, der **Rückweiser** genannt.

Die Anfänger wollen gewöhnlich, wenn ein Tonstück zwey zu wiederholende Theile hat, wobey am Ende ein Rückweiser steht, nur das erstemal wieder beym Eintretungszeichen anfangen, und bey der Wiederholung des zweyten Theiles am Ende desselben schließen, da man doch **beydemal** wieder beym Eintretungszeichen anfangen, und erst bey dem Schlußzeichen aufhören muß. Man erkläre ihnen daher, daß dieses kurze Tonstück:



eben so gespielt wird, als wenn die vier Takte nach dem Eintretungszeichen am Ende wieder mit geschrieben worden wären, nämlich:



Hieraus erhellet, daß man sich des Eintretungszeichens und Rückweisers, so wie aller großen und kleinen Wiederholungszeichen, blos zur Ersparung des Raumes ꝛc. bedient.

In den jetzt gewöhnlichen Rondo's kommt bey mehreren Stellen dal Segno vor, wie hier:

a)



Das heißt, die ersten acht Takte werden gerade durch (ohne Wiederholung) gespielt, alsdann folgen die mit c) bezeichneten vier Takte, nach diesen fängt man beym Zeichen b) an. Sind diese vier Takte bis zum ‖ wiederholt worden, so folgen unmittelbar darnach die mit d) bemerkten vier Takte, dann wieder die beym Zeichen b), hierauf sogleich beym Buchstaben e) weiter, und endlich wieder beym Zeichen b) bis zum ⁝. Von diesem kurzen Beyspiele wird man die Anwendung leicht auf ähnliche längere Tonstücke machen können.

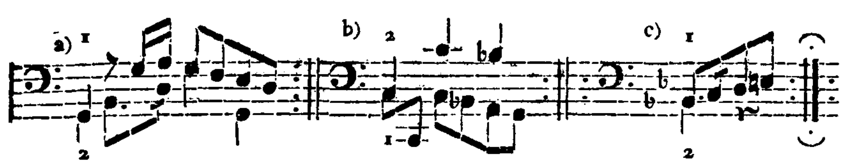
§. 87.

Eine Art von Rückweiser ist auch das *da Capo* (vom Anfange). Wenn nämlich ein Tonstück nach dem letzten Takte, oder nach einer andern bestimmten Stelle wieder vom Anfange gespielt werden soll, so deutet man es durch die erwähnten Worte an. Hierbey gilt größtentheils alles das, was deswegen bey dem dal Segno erinnert worden ist. Die dann und wann beygefügten Worte *Sin' (fino) al* 𝄐 heißen: **bis zum Schlußzeichen.**

§. 88.

Das Abweichungszeichen *) wird gesetzt, wenn eine Stelle bey der Wiederholung anders gespielt werden soll, als zum erstenmal. Man gebraucht, diese Abweichung zu bemerken, mehrentheils die Zahlen 1. und 2. über und unter den Noten, z. B.

*) So könnte man es vielleicht am schicklichsten nennen.



Das heißt, bey a) spielt man das erstemal die mit der Zahl 1 bemerkten aufwärts, und bey der Wiederholung die übrigen abwärts gestrichenen Noten; eben so in dem Beyspiele c). Bey b) hingegen werden das erstemal die abwärts, und bey der Wiederholung die aufwärts gestrichenen Noten gespielt, folglich so:



Auch im Diskante wird eine solche Abweichung auf diese oder eine ähnliche Art angezeigt; nur kommt der Fall im Basse öfter vor.

Wenn bey der Wiederholung beyde Stimmen zugleich abweichen sollen, so pflegt man es auch so anzuzeigen:



Hier wird nämlich das erstemal der mit einem Bogen und der Zahl 1 bemerkte Takt gespielt, alsdann fängt man das Tonstück wieder vom Anfange an. Bey der

*) Einige Komponisten bezeichnen diese Abweichung blos vermittelst des Bogens und 𝄐, ohne beygefügte Zahlen und Wiederholungszeichen. S. Bachs zweyte Fortsetzung von sechs Sonaten, Seite 6. Andere schreiben den Bogen nur über Eine (gemeiniglich über die obere) Notenreihe. Beyde Bezeichnungsarten haben aber mit der obigen einerley Bedeutung.

der Wiederholung läßt man den erwähnten Takt ganz weg, und spielt, statt dessen, sogleich den mit der Zahl 2 bezeichneten Takt, folglich so:



Daß bey der Wiederholung des zweyten Theiles nach der zweyten Reprise, folglich bey dem mit + bemerkten Takte angefangen wird, versteht sich von selbst. Das doppelte Wiederholungszeichen in dem Beyspiele a) ist daher unrichtig gebraucht worden, denn die mit der Zahl 2 bezeichneten Noten sollen nicht wiederholt werden. (S. §. 82.)

§. 89.

Der Notenzeiger ⏦ (*custos*) wird unter andern dazu gebraucht, dem Spieler, beym Ende einer einzelnen Notenreihe oder ganzen Seite, die folgende Note voraus zu bestimmen, z. B.



In sofern ist der Nutzen desselben freylich nicht groß, wenn man weiter nichts weiß, als auf welcher Stufe die folgende Note steht. —

Auch zeigt man dadurch an, daß ein Tonstück noch nicht völlig geendigt ist. Das würde man nun allenfalls wohl ohnedies bemerken, wenn nicht etwa beym Ende einer Seite eben ein Haupttheil geendigt ist, nach welchem weiter nichts zu folgen scheint. In diesem Falle wäre doch der Notenzeiger nicht ganz ohne Nutzen.

Daß ⏦ in der Musik oft so viel bedeutet, als in der Sprache ꝛc. oder u. s. w. wird man wohl schon bemerkt haben.

§. 90.

Noch einige oft vorkommende Kunstwörter und Ausdrücke sind:

Fine, *il fine*, (das Ende,) zeigt den völligen Schluß eines Tonstückes an.

Coda,

Coda, (ein Anhang,) steht über solchen Stellen, welche nach dem förmlichen Schlusse gleichsam obenein gegeben werden.

Si replica, (*si repl.*) man wiederhole, z. B. si replica il Minuetto primo, man wiederhole die erste Menuett.

Si volti, (s. v.) *volti*, *volti subito*, (v. s.) man wende (das Blatt) plötzlich um.

Verte, hat dieselbe Bedeutung.

Segue, (*Siegue*) es folgt, z. B. Segue la seconda parte, es folgt der zweyte Theil.

Come sopra, wie oben, oder wie vorher.

Senza tempo (s. t.) oder *ad libitum* (ad lib.) ohne Takt, oder nach Willkühr, zeigt an, daß eine Stelle nicht strenge nach Takt vorgetragen werden soll.

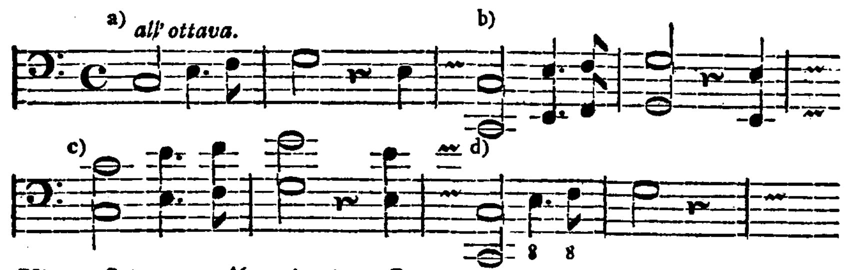
A piacimento, oder *al piacere*, nach Willkühr.

A tempo (a. t.) oder *al rigoro di tempo*, (desgl. *a battuta*) nach Takt, oder nach der Strenge des Taktes, wird gesetzt, wenn man wieder taktmäßig spielen soll.

Tempo primo, oder *a tempo primo*, im ersten Zeitmaße; wenn z. B. anfangs die Bewegung geschwind war, sodann eine langsamere eintrat, und nun wieder die erstere (geschwinde) genommen werden soll.

L'istesso oder *medesimo tempo*, (auch *moto*) in eben dem Tempo oder Zeitmaße.

All' unisono, (*all' un.*) oder *all' ottava* (*all' ott.*) schreibt man über Stellen, wobey, außer den vorgeschriebenen Noten a) noch die tiefere b) oder höhere c) *) Oktave mit gespielt werden soll. Die Zahl 8, bey d), hat dieselbe Bedeutung.



Minore findet man über einzelnen Stellen eines Tonstückes, welche die kleine Terz haben, oder aus einem Molltone gehen, und in sofern von dem vorhergehen-

*) Die tiefere Oktave wird, bey einer sorgfältigen Andeutung, durch *bassa*, und die höhere durch *alta* bestimmt.

gehenden *Maggiore* (dur) verschieden sind. Die veränderte Vorzeichnung bestimmt dies noch näher, und macht die erwähnte Ueberschrift allenfalls entbehrlich.

Alternativo oder *alternamente*, wechselsweise, eins ums andere, zeigt an, daß man z. B. eine Menuett und das darnach folgende Trio wechselsweise spielen soll.

Verschiedene andere Ausdrücke, die nicht für den Anfänger gehören, werden im Anhange dieses Buches erklärt werden.

Zweytes Kapitel.
Von der Fingersetzung.

Erster Abschnitt.
Von der Fingersetzung überhaupt.

§. 1.

Die Fingersetzung (Applikatur) macht bekanntermaßen einen wesentlichen und in mehr als Einer Rücksicht sehr wichtigen Theil beym Klavierspielen aus; der Lernende muß daher gleich anfangs allen Fleiß anwenden, sich eine gute Fingersetzung eigen zu machen, weil es nicht möglich ist, mit einer schlechten und fehlerhaften Applikatur alles rund und zusammenhängend heraus zu bringen. Auch kann man sicher behaupten, daß ein großer Grad der Fertigkeit mit einer schlechten Fingersetzung entweder gar nicht, oder nur durch außerordentlich viele Uebung zu erlangen ist, da hingegen weit weniger Zeit und Mühe erfordert wird, mit einer richtigen Applikatur auch ziemlich schwere Stücke fertig und gut spielen zu lernen.

§. 2.

Die bequemste Fingersetzung, oder die, welche die wenigste Bewegung der Hände verursacht, ist überhaupt genommen die beste. Denn jede Regel, die nicht die Bequemlichkeit und zugleich den guten Anstand zur Hauptabsicht hat, ist

zweckwidrig und folglich schlecht. Man irrt also, wenn man die Regeln zur guten Fingersetzung für Dinge hält, wodurch das Klavierspielen erschwert wird; denn eben um dem Spieler die Ausführung zu erleichtern, haben Männer, welche im Praktischen selbst viel leisteten, oder denen wenigstens die anzuwendenden Vortheile bekannt waren, gewisse Regeln darüber festgesetzt.

Die erwähnte Bequemlichkeit muß aber nicht blos in der Einbildung, oder in einer gleichsam verjährten Gewohnheit bestehen. Denn es kann sich jemand auch an eine schlechte Fingersetzung gewöhnt haben, und diese nun bequemer finden, als jede bessere. Daß aber hier eigentlich nur von einer wahren, in der Natur gegründeten, Bequemlichkeit die Rede ist, darf kaum erinnert werden.

§. 3.

Wir haben einige Werke, worin dieser Gegenstand sehr gut und zum Theil ziemlich ausführlich abgehandelt worden ist. Unter diese gehört des schon mehrmals gedachten Franzosen *Couperin* 1717. zu Paris herausgegebene: *Art de toucher le Clavecin etc.* worin gleichsam die Bahn gebrochen, und Andern vorgearbeitet ward. In Deutschland war **Sebastian Bach**, der größte Klavier- und Orgelspieler seiner Zeit, einer der ersten, welcher sich bemühete, eine zweckmäßigere Fingersetzung, und vorzüglich den Gebrauch des vor ihm sehr vernachlässigten Daumens einzuführen. Diese damals noch wenig bekannte Fingersetzung ist es, welche **C. P. E. Bach** in seinem **Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen** zum Grunde legte, wodurch er denn auch zur Verbreitung einer bessern Applikatur in Wahrheit ungemein viel beygetragen hat *). Nach ihm schrieb **Marpurg** zwey kleine Werke: **Die Kunst das Klavier zu spielen**, und **Anleitung zum Klavierspielen** rc. worin über diesen Gegenstand viele gute Bemerkungen enthalten sind. Auch Andere haben in ihren Schriften manches Nützliche davon gesagt, z. B. **Petri** in seiner **Anleitung zur praktischen Musik** rc. Indeß ist doch die gute Fingersetzung und besonders der erforderliche Gebrauch des Daumens so allgemein noch nicht, als man erwarten sollte; ich werde daher in möglichster Kürze die hin und wieder zerstreuten Regeln hier aufnehmen, und diesen noch einige, vielleicht nicht allgemein bekannte, Bemerkungen beyfügen.

§. 4.

Es giebt Stellen, wobey schlechterdings nur Eine gute Fingersetzung möglich ist, da andere hingegen auf mancherley Art herausgebracht werden können.

Die

*) Wie denn überhaupt seine Verdienste um die bessere Art das Klavier zu spielen so groß sind, daß sie kein Unpartheyischer verkennen kann.

Die Anzahl der Regeln würde daher ungeheuer groß werden, und ein eigenes Buch erfordern, wenn man, ohne dabey auf die kürzern oder längern Finger des Spielenden Rücksicht zu nehmen, die Applikatur eines jeden einzelnen Falles bestimmen wollte; vorausgesetzt, daß dies möglich wäre. Da aber in den mehrsten Fällen die erforderliche Fingersetzung theils durch das, was unmittelbar vorhergeht, theils und hauptsächlich aber durch die Folge der Töne bestimmt wird: so hat man beym Klavierspielen vorzüglich auf die **folgenden Noten zu sehen, und darnach die Finger zu wählen**, weil zu einer und eben derselben Stelle, aus der erwähnten Ursache, oft eine ganz verschiedene Fingersetzung erfordert wird.

Bey dieser Gelegenheit muß ich anmerken, daß nicht leicht zwey Klavierspieler gefunden werden dürften, welche in einem etwas längern Tonstücke durchgängig einerley Applikatur gebrauchen *). Beyde können dessen ungeachtet vortrefflich spielen, und eine gute Fingersetzung haben weil (wie oben schon erinnert wurde) verschiedene Stellen auf mancherley Art heraus gebracht werden können. Aus diesem Grunde wird es sehr begreiflich, woher das kommt, daß zuweilen auch große Klavierspieler in Absicht auf die Fingersetzung von einander abweichen. Daher darf ich denn wohl ebenfalls nicht hoffen, daß man mir überall beystimmen werde.

§. 5.

In welcher Entfernung ꝛc. man vor dem Klaviere sitzen muß, und wie man die Hände beym Spielen zu halten hat, ist bereits in der Einleitung §. 41. und 42. erinnert worden. Man merke jezt nur noch, daß die Zahl 1 den Daumen, 2 den nächst liegenden, folglich 5 den kleinen Finger beyder Hände bezeichnet.

§. 6.

Allgemeine Regeln bey der Fingersetzung sind: **)

1) Man darf den kleinen Finger selten ***), und den Daumen beyder Hände nur alsdann auf eine Obertaste setzen, wenn die vorgeschriebene Stelle gar nicht

 anders

*) Um sich hiervon zu überzeugen, darf man nur zwey gleich gute Klavierspieler die Fingersetzung zu irgend einem Tonstücke, besonders aus C dur ꝛc. beyfügen lassen. Ganz gewiß werden sie hin und wieder von einander abweichen, und beym Spielen vielleicht noch mehr.

**) Die Erklärung, und zum Theil auch die Anwendung derselben, nebst einigen zur Verständlichkeit nöthigen Beyspielen ꝛc. füge ich gleich bey, um dem Leser das lästige Nachschlagen anderwärts zu ersparen. Die Anwendung auf verschiedene besondere Fälle soll gelegentlich gemacht werden. In wie fern die Manieren auf die Fingersetzunh Einfluß haben, werde ich in dem dazu bestimmten Kapitel zeigen.

***) Ueber das selten in eben dem Paragraphen mehr. Hier bemerke ich ein für allemal, daß man den kleinen Finger noch eher auf eine Obertaste setzen darf, als den merklich kürzern Daumen.

anders heraus zu bringen ist; weil nämlich mit den genannten beyden Fingern die weiter entfernten Obertasten nicht bequem ohne Bewegung der Hände ꝛc. zu erreichen sind. Daher wäre die in dem folgenden ersten Beyspiele angezeigte Fingersetzung fehlerhaft:



weil man ohne irgend einen hinlänglichen Grund die erste Regel zweymal überträte, nämlich bey a) und b). Weit bequemer ist die bey c) und d) bemerkte Fingersetzung.

Bey Sprüngen und weiten Spannungen hingegen kann und muß man nach Umständen so wohl den Daumen, als den kleinen Finger, auf Obertasten setzen, z. B.



Auch sogar in stufenweise fortschreitenden (nicht eben springenden) Figuren kann man den höchsten durch eine Obertaste anzugebenden Ton mit dem kleinen Finger a) der rechten Hand **), und den tiefsten (Ton) mit dem Daumen greifen b), besonders wenn unmittelbar vorher mehrere Obertasten anzuschlagen sind.

a)

*) Wenn über einstimmigen Stellen hin und wieder zwey Ziffern stehen, so kann die eine oder die andere dadurch bezeichnete Fingersetzung gewählt werden, je nachdem man diese oder jene für seine Hand bequemer findet.

**) In der Linken verhält sichs umgekehrt, d. h. was von der Rechten im Aufsteigen gilt, das findet in der Linken bey absteigenden Gängen (größtentheils) statt.



§. 7.

2) Man darf mit Einem Finger nicht unmittelbar nach einander zwey Tasten z. B. c, d, anschlagen, weil durch das Fortsetzen eines Fingers von einer Taste zur andern (welches man in einigen Gegenden Rutschen, Fortrutschen ꝛc. nennt) eine Trennung oder Pause entsteht, und folglich der Ton zur Unzeit abgesetzt, mithin der Zusammenhang dadurch unterbrochen wird. Daher wäre die vorgeschriebene Fingersetzung in dem nachstehenden Beyspiele a) unrichtig.

Wenn aber die Töne abgestoßen werden sollen b), oder wenn Pausen zwischen zwey Tönen vorkommen c): so ist dieses Fortrücken dem richtigen Vortrage nicht entgegen, und folglich auch nicht mehr fehlerhaft, ob man es gleich so viel als möglich vermeidet, weil leicht eine üble Gewohnheit daraus entstehen kann.



Auch außerdem läßt sich das Fortsetzen der Finger, besonders in der linken Hand, nicht immer gut vermeiden, z. B.

*) Damit man die Striche (ˡ) nicht mit der Zahl 1 verwechsele, wähle ich zur Bezeichnung der kurz zu stoßenden Töne in diesen Beyspielen Punkte (·)



Da hier keine andere, oder wenigstens keine viel bessere Fingersetzung, als die angemerkte, möglich ist: so muß man sie hingehen lassen.

Eine andere Art von erlaubtem Fortrücken (wenn nämlich in gewissen Fällen der Finger von einer Obertaste herunter gezogen und auf die nächste unterliegende gesetzt wird,) nennt man: abgleiten. z. B.



Dieses Abgleiten wird so wohl bey gestoßenen, als geschleiften Stellen gebraucht.

§. 8.

3) Wenn in der rechten Hand aufwärts die Finger nicht zureichen, so setzt man den Daumen, je nachdem es den Umständen am angemessensten ist, entweder nach dem zweyten a) dritten b) oder vierten c) Finger unter; das heißt, man steckt (biegt oder zieht) den Daumen, welcher seiner Kürze und Lage wegen am geschicktesten hierzu ist, allmählig unter die längern Finger, und läßt ihn gleichsam unvermerkt darunter hinkriechen. Dies sehr gewöhnliche Hülfsmittel, vermittelst dessen der Klavierspieler sich auch bey Läufern durch mehrere Oktaven eine hinlängliche Anzahl Finger verschaffen kann, nennt man mit Einem Worte: untersetzen.



In der linken Hand setzt man im Absteigen unter, z. B.

a)

*) Um die Nothwendigkeit des Abgleitens zeigen zu können, mußte ich hier eine Manier einmischen; denn gegen die Beyspiele f) und g) könnte noch manches eingewandt werden.



Das Untersetzen nach dem fünften Finger ist in beyden Händen unbequem oder wenigstens unsicher, und also nicht erlaubt.

Auch bey Sprüngen wird das Untersetzen sehr häufig erfordert, ob es gleich oft etwas unbequem ist, und daher viele Uebung voraussetzt, z. B.



Wenn man willkührlich hier oder da untersetzen kann, so geschieht es am bequemsten nach einer etwas längern Note a); daher ist die Fingersetzung bey b) und c) weit besser, als die bey d) und e).



Außerdem setzt man, im Fall es nicht durch andere Ursachen verhindert wird, bey zwey= f) drey= g) und viergliedrigen h), besonders zu schleifenden, Figuren gern mit jeder ersten Note derselben unter.



Daß aber dieser Vortheil nicht überall anwendbar ist, beweisen schon die folgenden Stellen:



§. 9.

4) Reichen in der rechten Hand abwärts die Finger nicht zu, so setzt man den zweyten a), dritten b), oder vierten c), wie es jedesmal die Folge der Töne erfordert, über den Daumen weg, z. B.



In der linken Hand ist dies im Aufsteigen der Fall:

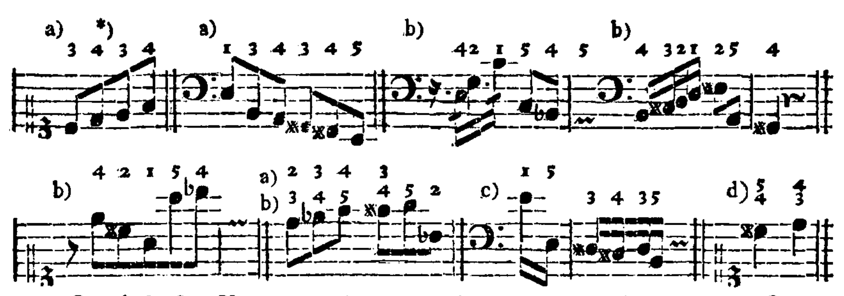


Dieses Hülfsmittel heißt in der Kunstsprache: überschlagen; seltener, wiewohl nicht ganz ungewöhnlich, sagt man: übersetzen.

Das Ueberschlagen mit dem fünften Finger ist unsicher ꝛc. folglich nicht erlaubt.

Man setzt (mit einem der drey längern Finger) gewöhnlich nur über den Daumen, weil kein Finger so kurz ist, als der erste; doch kann man in gewissen Fällen auch den dritten über den vierten a), den vierten über den fünften b), ja sogar den dritten über den kleinen Finger wegsetzen c). Nur findet dieses Ueberschlagen alsdann nicht statt, wenn man mit dem kürzern Finger unmittelbar vorher eine Obertaste anzuschlagen hatte. Daher wären beyde Fingersetzungen in dem Beyspiele d) nicht gut.

a)



Im äußersten Nothfalle geht man auch wohl einmal mit dem dritten Finger über den zweyten, wenn der letztere eine Untertaste, der längere dritte aber eine oben liegende anzuschlagen hat, wie hier:



Daß man keinen kürzern Finger über einen längern z. B. den Daumen über den zweyten, oder diesen über den dritten ꝛc. setzen darf, läßt sich leicht begreifen. — Uebrigens muß man auch oft in springenden Passagen überschlagen, z. B.



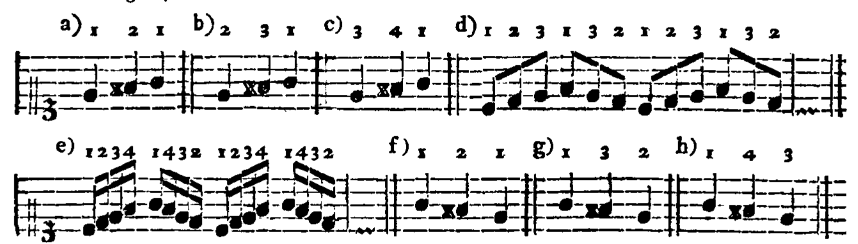
Das Untersetzen und Ueberschlagen, welches beydes einen sehr wesentlichen Nutzen bey der Fingersetzung hat, muß so lange geübt werden, bis man es auf eine geschickte Art, ohne Verdrehen der Finger und Hände, anwenden kann. Vorzüglich darf, auch sogar bey Sprüngen, nicht die kleinste Trennung dadurch entstehen, die Taste darf keinen stärkern Anschlag bekommen u. dgl. Kurz, man muß nicht hören können, ob und wo der Spieler eines dieser beyden Hülfsmittel angewandt hat. Am leichtesten läßt sich das Untersetzen wohl nach einer Obertaste z. B. nach fis ꝛc. anfangs mit dem zweyten a), alsdann mit dem dritten b), und endlich mit dem vierten

*) Ueber diese Fingersetzung werde ich §. 19. eine Anmerkung machen.

**) Das Ueberschlagen des dritten Fingers über den zweyten wird zwar in den meisten Anweisungen als fehlerhaft verboten, und ich stimme in dieses Verbot, überhaupt genommen, ebenfalls mit ein; indeß würde ich die erwähnte Fingersetzung im äußersten Nothfalle — wovon in den obigen Beyspielen nur die Rede ist — auf die bemerkte Art schon einmal hingehen lassen.

ten c) Finger lernen. Nur gewöhne man sich, den Daumen bey Zeiten unter die übrigen Finger zu biegen, und ihn nicht so lange, bis er nöthig ist, über oder auf der vorigen Taste liegen zu lassen. Zur fernern Uebung kann man Stellen wie bey d) und e) mit der angezeigten Fingersetzung spielen, ob sie gleich auf eine andere Art viel leichter heraus zu bringen wären.

Eben so lernt man das Ueberschlagen f) g) h), welches gemeiniglich weniger Uebung erfordert.



Was übrigens in der Anmerkung zum achten Paragraphen, des bequemen Untersetzens wegen, erinnert wurde, das gilt größtentheils auch vom Ueberschlagen. Folglich würde die bey i) angezeigte Fingersetzung besser seyn, als die bey k).



§. 10.

5) Den Daumen setzt man, wenn es nicht durch Umstände verhindert wird, gern unmittelbar vor a) oder nach b) einer Obertaste ein.



Eine

Eine Ausnahme von dieser Regel machen die folgenden und ähnliche Stellen:

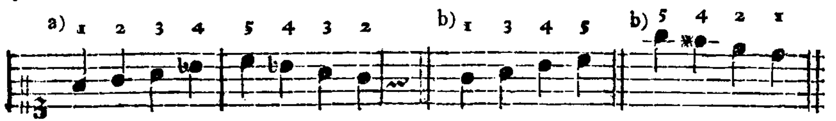


wo man in den Beyspielen a) den Daumen nicht bequem unmittelbar vor, und bey b), der Folge wegen, nicht gleich nach der Obertaste gebrauchen kann.

Der Lehrer halte die Lernenden fleißig zum Einsetzen des Daumens vor und nach einer Obertaste an, auch alsdann, wenn es nicht schlechterdings nöthig ist, damit dieser Finger dadurch nach und nach geschickt, und gleichsam thätig werde. (S. §. 16.)

§. 11.

6) Man gebraucht die Finger, wie sie der Reihe nach folgen, (ohne einen weg zu lassen,) wenn die vorgeschriebenen Stellen stufenweise *) fortschreiten, wie hier bey a). In den Beyspielen b) ist gegen diese Regel gefehlt.



Wenn man willkührlich bald diesen bald jenen Finger weglassen wollte, so würde es, außer andern daraus entstehenden Unbequemlichkeiten, natürlicher Weise auch bey kurzen Tonreihen sehr oft an Fingern fehlen. Dies ist der Hauptgrund, weswegen man die obige Regel festgesetzt hat, wovon aber die Folge der Töne häufige Ausnahmen nöthig macht. Wenn z. B. der Daumen auf eine Obertaste zu stehen kommen würde, **) so läßt man einen a) oder mehrere b) Finger ungebraucht:

*) Ob die Töne unabhängig sind, wie c, d ꝛc. oder durch Versetzungszeichen bestimmt werden, z. B. cis, d ꝛc. das verändert hierin nichts; denn die Fortschreitung von fis in gis geschieht eben so wohl stufenweise, als die von f in g u. dgl.

**) Auch verschiedene Manieren, der besondere Vortrag gewisser Stellen u. dgl. können die obige (sechste) Regel ungültig machen.



In der Kunstsprache sagt man gewöhnlich: **einen Finger auslassen**, besser: **weg= oder ungebraucht lassen.**

So nöthig das Weglassen eines Fingers bey verschiedenen Stellen ist, so fehlerhaft wird dieses Hülfsmittel alsdann, wenn es blos aus einer übeln Gewohnheit und ganz ohne Zweck geschieht. Man sieht zuweilen Klavierspieler, welche z. B. den zweyten Finger fast nie gebrauchen, sondern ihn immer in die Höhe halten, als wenn er die übrigen bewachen sollte. — Daß dadurch der Vortrag nicht gewinnen kann, ist leicht zu begreifen.

§. 12.

7) Man kann und muß sehr oft (wider die im vorigen Paragraphen enthaltene Regel,) wenn das Ueberschlagen und Untersetzen nicht statt findet, außer der Reihe einen noch weit entfernten Finger auf eine Taste einsetzen, (**nachziehen,**) um die folgenden Töne bequemer heraus zu bringen, z. B.



Dies so genannte **Einsetzen** (**Nach**= oder **Aneinanderziehen** der Finger) muß man nicht mit dem Untersetzen oder Ueberschlagen verwechseln; denn hier, beym Einsetzen, wird der Finger, welcher der Reihe nach nicht folgt, weder unter noch über, sondern neben einen andern gesetzt, und vorher, so viel sich's ohne Verdrehen der Hände thun läßt, schon dicht an denselben gezogen, damit man kein Absetzen bemerke. Daß dieses Hülfsmittel, sich in der Geschwin-

dig=

digkeit wieder eine hinlängliche Anzahl Finger zu verschaffen, zur rechten Zeit angewandt bey sehr vielen Stellen von großem Nutzen ist, erhellt unter andern aus den obigen Beyspielen. Nur bediene man sich des Einsetzens nicht ohne hinlängliche Ursachen; denn ganz am unrechten Orte wäre es in diesem Falle angebracht:



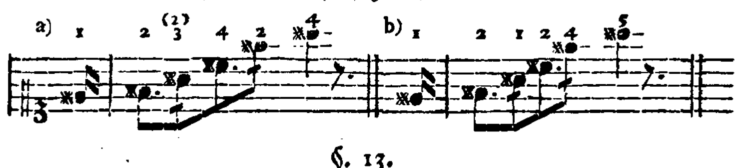
Uebrigens findet das Einsetzen oder Nachziehen eines Fingers in beyden Händen, bey stufenweise folgenden und springenden Gängen statt, wenn es nur, nach der oben enthaltenen Vorschrift, ohne Verdrehen und Rücken der Hände geschieht.

Noch eine besondere Art des Einsetzens, wobey die Hand in der größten Geschwindigkeit von ihrer Stelle gerückt werden muß, kann in den nachstehenden Beyspielen statt finden.



Hier, wo das Abstoßen jeder ersten Note ausdrücklich verlangt ist, mag dieses Fortrücken (nicht Untersetzen) hingehen; übrigens aber ist es mit vieler Behutsamkeit anzuwenden.

Auch in dem folgenden Beyspiele a) kann das Fortrücken der Hand, während der längern (punktirten) Noten, statt finden; wiewohl es beynahe besser wäre, wenn man den Daumen auf eine Obertaste setzte b).



§. 13.

8) Bey Sprüngen richtet man sich in Ansehung der wegzulassenden Finger nach Stufen, das heißt: wenn Eine Stufe übersprungen worden ist, so bleibt auch Ein Finger ungebraucht u. s. w. Folglich rechnet man auf eine Terz drey Finger, wovon aber der mittlere zu der dazwischen liegenden Stufe leer bleibt a), auf eine Quarte vier b), und auf eine Quinte fünf Finger c).



Aber auch diese Regel leidet viele Ausnahmen, die zum Theil bey den zwey- und mehrstimmigen Sätzen nahmhaft gemacht werden sollen. Hier merke ich nur im Allgemeinen an, daß man die weiter entlegenen Intervalle, welche etwa mit zwey zunächst liegenden Fingern gegriffen werden müssen, wo möglich, mit dem ersten und zweyten Finger spannt, weil diese ihrer Lage nach am geschicktesten dazu sind. Folglich ist die Applikatur bey a) ungleich besser, als die bey b). Daß man aber dessen ungeachtet bey Spannungen nicht allezeit die genannten beyden Finger gebrauchen kann, beweisen schon die Stellen bey c).



§. 14.

9) Kommt Ein Ton in geschwinder Bewegung mehrmals unmittelbar nach einander vor, so wechselt man bey zwey- und viergliedrigen Figuren mit zwey a) auch wohl mit vier b), bey dreygliedrigen aber mit drey Fingern ab c).



Weil dieses Abwechseln eine ziemliche Schnellkraft erfordert, damit man jeden Ton deutlich von dem andern abgesondert höre, so ist der kleine Finger, seiner Schwäche wegen, außer etwa auf dem jedesmaligen ersten Tone rc. hierzu nicht gut zu gebrauchen.

Auch

Auch wenn Ein Ton nur zweymal unmittelbar nach einander vorkommt, macht die Folge zuweilen das Einsetzen eines andern Fingers nöthig, z. B.



In solchen Fällen kann man jeden nach Umständen schicklichen Finger einsetzen.

§. 15.

10) Bey einem etwas lange auszuhaltenden Tone erfordert es dann und wann die Folge, den zuerst gebrauchten Finger abzuheben, und dafür einen andern einzusetzen, z. B.



Auch hierzu ist jeder Finger brauchbar; nur darf bey diesem so genannten Ablösen die Taste nicht zweymal angeschlagen werden. Man muß daher den an-

*) Dieses Einsetzen eines andern Fingers auf derselben Taste werde ich allemal durch zwey neben einander stehende und mit einem Bogen ⌒ bemerkte Zahlen anzeigen, z. B. 14 ꝛc.

anfangs aufgesetzten Finger so lange stehen lassen, bis der, welcher ihn ablösen soll, schon völlig eingesetzt ist, oder auf der Taste steht; denn ganz falsch wäre es, wenn man z. B. anstatt des Einen Tones bey a) zwey Viertel b) hörte.



So nützlich übrigens das Ablösen bey gewissen Stellen ist, so fehlerhaft kann es werden, wenn man dieses Hülfsmittel zu oft und ohne hinlängliche Gründe anwendet, wie in dem nachstehenden Beyspiele.

§. 16.

Noch einige zum Theil sehr gewöhnliche Fehler wider eine oder die andere der obigen Regeln kann ich nicht ganz ungerügt lassen.

Seit Bach gezeigt hat, wie wichtig der Daumen beym Klavierspielen ist, gebraucht man ihn zwar mehr, als ehedem, aber doch noch nicht allgemein genug. Besonders vernachlässigen bejahrte oder an die ältere Fingersetzung gewöhnte Klavierspieler diesen, in den gegenwärtigen Tonstücken, ganz unentbehrlichen Finger noch immer sehr häufig. Ich kann daher nicht umhin, den Gebrauch des so überaus nothwendigen Daumens hier noch einmal angelegentlichst zu empfehlen. Lieber würde ich, wenn eins von beyden seyn sollte, statt des Daumens den kleinen Finger müßig lassen. Denn nach dem Daumen kann man im nöthigen Falle überschlagen, und hat gleichsam einen Hinterhalt; da hingegen das Untersetzen nach dem kleinen Finger nie, und das Ueberschlagen nur in gewissen Stellen, mit dem vierten oder dritten Finger über den fünften, erlaubt ist. (S. §. 9.) Hat nun ein Anfänger nicht weit genug vorausgesehen, und den kleinen Finger etwa zur Unzeit gebraucht, so kann er hernach ohne Fehler nicht weiter spielen. — Doch, man sieht wohl, daß ich hierdurch keinesweges den erforderlichen Gebrauch des kleinen Fingers widerrathen, sondern nur vor dem Mißbrauch desselben warnen will.

Ganz fehlerhaft ist die Gewohnheit einiger Anfänger, welche auf Eine Taste zugleich *) zwey Finger setzen, und sie auch beyde, bis nach verflossener Dauer der vorgeschriebenen Note, stehen lassen. Wahrscheinlich mag sie die Schwäche ihrer

*) Nicht nach einander, wie beym Ablösen.

ihrer Finger zu dieser fehlerhaften Applikatur verleiten. Allein so viele Kräfte erfordert das Klavier wohl schwerlich, daß nicht sogar ein Kind von acht Jahren einzelne Tasten mit Einem Finger niederdrücken könnte, das Instrument müßte denn ungewöhnlich hart zu spielen, oder vielmehr zu schlagen seyn. In diesem Falle hätte der Lehrer für ein ander Klavier zu sorgen; denn jene Fingersetzung, die einen sehr schädlichen Einfluß auf die ganze Spielart hat, darf er schlechterdings nicht erlauben.

Eben so fehlerhaft ist die Gewohnheit derer, welche, besonders in der linken Hand, beynahe alles mit Einem Finger spielen, z. B.



So unglaublich es Manchem scheinen mag, daß jemand sich an eine solche Fingersetzung gewöhnen könne, so gewiß ist sie mir mehrmals vorgekommen. Das Fehlerhafte derselben zeigen zu wollen, halte ich für überflüssig.

Noch andere Klavierspieler vermeiden es so viel als möglich, den vierten Finger auf eine Obertaste zu setzen. Dies heißt aber die Bequemlichkeit zu weit treiben. Man lasse sie oft aus Tönen mit drey bis vier Versetzungszeichen spielen, damit sie den erwähnten Finger gehörig üben müssen, und zugleich einsehen lernen, wie nöthig man ihn oft zum Anschlagen der Obertasten gebraucht.]

§. 17.

Diese vorausgeschickten zehn Regeln und Bemerkungen machen gleichsam die Grundlage zu einer guten Fingersetzung aus. Anfänger, welche auch hierbey nicht blos das Gedächtniß, sondern hauptsächlich den Verstand beschäftigen, werden aus diesen allgemeinen Grundsätzen die besondern Regeln von ein = zwey = und mehrstimmigen Griffen entweder selbst ableiten, oder doch leicht fassen können. Ich werde daher nur die merkwürdigsten Fälle jeder Art anzeigen, und sie mit den nöthigsten Anmerkungen begleiten; da es ohnedies nicht rathsam ist, dem Lernenden alles vorzusagen, und ihm dadurch die Gelegenheit zu eigener Anwendung dieser oder jener Regel zu entziehen.

Von den besondern Fällen, worin Eine Hand der Andern zu Hülfe kommen oder sie übersteigen muß, desgleichen wo man Eine Taste mit zwey Fingern anzuschlagen hat u. dgl. soll weiter unten das Nöthigste erinnert werden.

Zweyter Abschnitt.

Von der Fingersetzung bey stufenweise fortschreitenden einstimmigen Gängen (Sätzen).

§. 18.

Bey den in der Ueberschrift angezeigten Stellen hat man vorzüglich die §. 6 — 11. enthaltenen sechs allgemeinen Regeln anzuwenden. Am besten läßt sich diese Anwendung vermittelst der diatonischen Tonleiter aller Dur- und Molltöne im Auf- und Absteigen machen; ich lege sie daher zum Grunde, und füge nur hin und wieder eine oder die andere Anmerkung bey. Nach den eingerückten kurzen Beyspielen wird man auch zu jeder, bis auf zwey und mehrere Oktaven verlängerten, Tonleiter die Fingersetzung leicht finden, folglich am gehörigen Orte untersetzen und überschlagen können, denn man befolgt dabey dieselben Regeln.

Wenn es, der vorhergehenden Stellen wegen, nicht möglich ist, bey dem jedesmaligen Hauptttone einer Tonleiter mit dem bemerkten Finger anzufangen, so versteht es sich von selbst, daß man eine den Umständen angemessene Abänderung in der Fingersetzung vornehmen kann und muß. Denn es folgt nicht, wenn z. B. die Taste c mit der Zahl 1 bezeichnet ist, daß man nun in jedem möglichen Falle gerade den ersten, und keinen andern Finger, dazu gebrauchen könne. Man muß nur die oben erwähnten Regeln richtig anwenden; und dies kann vorzüglich in den Tönen, welche keine oder nur wenige Versetzungszeichen haben, auf mannigfaltige Art geschehen. Um diese Mannigfaltigkeit einigermaßen anzuzeigen, will ich daher über verschiedene der nachstehenden Tonleitern zwey oder drey Ziffern setzen. Doch halte ich die zunächst über oder unter den Noten bemerkte Fingersetzung im Ganzen genommen für die beste, obgleich in besondern Fällen auch die übrigen gut und anwendbar seyn können.

§. 19.

Die Tonleiter von C dur im Auf- und Absteigen für die rechte Hand:



Ich

Ich muß hier ein= für allemal erinnern, daß es alsdann unnöthig ist, auf der siebenten oder achten Stufe des Haupttones wieder unterzusetzen, wenn ein Läufer in der rechten Hand aufwärts nur aus Einer Oktave besteht, es mögen nun Pausen a) oder tiefere Töne b) folgen.



Eine Ausnahme hiervon machen Fis moll, Cis moll, Des und Fis dur; worin das Untersetzen auf der siebenten oder achten Stufe auch in dem Umfange einer Oktave erfordert wird c), wenn man nicht den vierten Finger über den fünften wegsetzen d), oder mit dem Letztern eine Obertaste anschlagen will e).



Hiervon läßt sich die Anwendung leicht auf abwärts steigende Gänge für die linke Hand machen. Was nämlich bey c) d) und e) von Fis moll u. a. m. gesagt wurde, das gilt hierbey von Es und B moll, z. B.



C dur für die linke Hand:



Außer diesen drey Applikaturen für beyde Hände in C dur ließen sich noch mehrere erdenken, wenn es nöthig wäre. Die bey c), wo der dritte Finger über den vierten gesetzt wird, erfordert viele Uebung, um alles Absetzen ꝛc. zu vermeiden. Sie findet in der rechten Hand nur im Aufsteigen statt, so wie sie in der Linken blos im Absteigen anwendbar ist. Ich wage es nicht, diese Ap=

plikatur zu verwerfen, ob ich sie gleich nur in wenigen Fällen erlauben würde *). Der verstorbene **Friedemann Bach**, (ehedem in Halle,) unstreitig einer der größten und gründlichsten Orgelspieler, die damals in Deutschland lebten, soll mit diesen beyden Fingern, wie man hier allgemein behauptet, gewisse Läufer rund und mit einer erstaunenswürdigen Geschwindigkeit heraus gebracht haben. Von einem **Friedemann Bach** läßt sich dieses gar wohl denken zumal da auch der Bau seiner Hände und Finger manches Eigene gehabt haben soll.

Das öftere Abwechseln des ersten Fingers mit dem zweyten bey c), wovon in mehreren Tonleitern Beyspiele vorkommen, ist in der rechten Hand ebenfalls nur bey ab- und in der linken blos bey aufsteigenden Gängen, folglich beym Ueberschlagen gewöhnlich; ob es gleich auch außerdem in einzelnen Fällen nothwendig werden kann, den Daumen einigemal gleich nach dem zweyten Finger unterzusetzen.

§. 20.

Die Tonleiter von *A* moll für die rechte Hand:



Für die Linke:



Auch in dieser Tonleiter wären noch mehrere Applikaturen möglich, die man aber ganz füglich entbehren, oder im erforderlichen Falle selbst aufsuchen kann.

§. 21.

*) Setzte man den dritten Finger bey den so genannten guten Noten über den vierten, wie in der obigen Tonleiter bey c): so würde der Vortrag, meines Erachtens, weniger darunter leiden, als wenn man den dritten Finger bey den schlechten Noten überschlüge.

**) Ich lege hier und in allen übrigen Molltönen diejenige Tonleiter im Aufsteigen zum Grunde, welche in Klaviersachen, wenigstens wenn die Bewegung geschwind ist, mehrentheils gebraucht wird, ohne mich auf die Untersuchung einzulassen, ob die Fortschreitung durch die große Sexte und Septime recht ist, oder nicht. Man kann hierüber den 30sten §. des ersten Kapitels nachlesen.

§. 21.

G dur:



Hierbey ist blos zu bemerken, daß man allenfalls auch in den Tonleitern mit Obertasten (in beyden Händen) den dritten Finger über den vierten, und den zweyten über den Daumen setzt c). Wiewohl diese Applikatur — anderer Einschränkungen nicht zu gedenken — auch alsdann nicht statt findet, wenn der vierte Finger auf eine Obertaste zu stehen kommt. (S. §. 9. d)

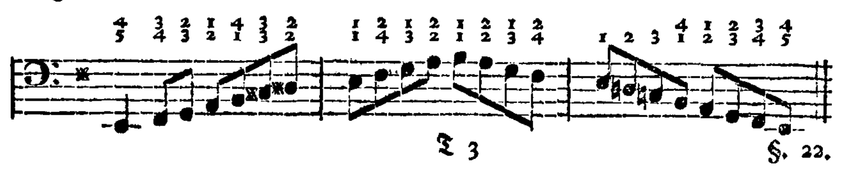

E moll:



Die Fingersetzung bey b) erklärt Bach für schlecht. „E moll, sagt er, hat im Auf„steigen nur die einzige gute Applikatur ꝛc." nämlich die bey a), und warnt vor dem Einsetzen des Daumens nach fis. Indessen giebt es doch verschiedene Fälle, wo die Fingersetzung bey b) gut zu gebrauchen ist, und jene bey c), wenn man fis nun einmal mit dem vierten Finger gegriffen hat, zur Noth schon hingehen kann, z. B.



Für die Linke:



§. 22.



(Man hüte sich hierbey, der §. 10. erwähnten Regel gemäß, im Aufsteigen den Daumen nach der Obertaste (cis) einzusetzen, weil die Folge der Töne diese Fingersetzung in der Tonleiter von H moll schlechterdings nicht zuläßt.)



In diesen und allen den Tonleitern mit mehreren Versetzungszeichen giebt es wenige Verschiedenheiten, die gut sind.

§. 23.

*) Den Daumen erst auf der fünften Stufe des Haupttones, und nicht gleich nach der Obertaste (fis) einzusetzen, wäre nur in den folgenden und ähnlichen Fällen zu empfehlen:



Diese Anmerkung paßt, unter veränderten Umständen, ebenfalls auf A dur, E dur, C moll, und G moll.

**) In diesem Falle kann man allenfalls fis mit dem kleinen Finger greifen; aber freylich alsdann nicht, wenn höhere Töne folgen. (S. §. 6.)



§. 25.

*) Da die Fingersetzung in den Tonleitern mit mehreren Versetzungszeichen wenig Verschiedenheiten zuläßt, so bezeichne ich von hier an durch die Ziffern über den Noten die Applikatur für die rechte, und vermittelst der Zahlen unter den fünf Linien die Fingersetzung für die linke Hand. Uebrigens versteht sichs, daß man die Tonleitern für die Linke eine oder zwey Oktaven tiefer spielen muß.

**) Man sehe die Anmerkung bey D dur.

***) Wenn auch aus einigen der folgenden Töne wenig oder gar keine Stücke gesetzt werden, so muß doch dem Klavierspieler die erforderliche Fingersetzung bekannt seyn, weil der Komponist oft in Stücken aus andern Tönen in diese ausweicht.

§. 25.

H dur:

Gis moll:

§. 26.

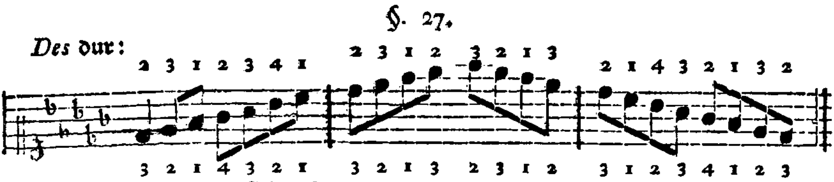
Fis dur:

Es moll:

Es moll kann auch mit sechs Kreuzen, als Dis moll (wie Fis dur) vorgezeichnet werden. Dieser Ton kommt aber als Hauptton überhaupt selten vor, und wenn es ja geschieht, so ist die Vorzeichnung mit Been gewöhnlicher, als die mit Kreuzen. Die Fingersetzung bleibt in beyden Fällen einerley.

§. 27.

Des dur:



Des dur wird auch mit sieben Kreuzen, als Cis dur, vorgezeichnet; doch bleibt die Fingersetzung unverändert.

B moll:

*) Hier kann der Lernende das, was im ersten Kapitel S. 49. und 59. f. von den Versetzungszeichen und den Tonleitern gesagt ward, wieder nachlesen.

B moll:

§. 28.

As dur:

F moll:

§. 29.

Es dur:

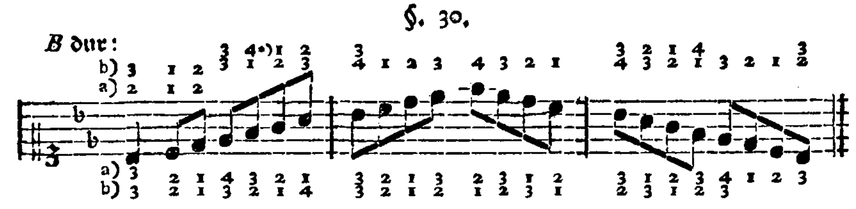
C moll:

*) Diese Fingersetzung wäre nur etwa in einem solchen Falle brauchbar:





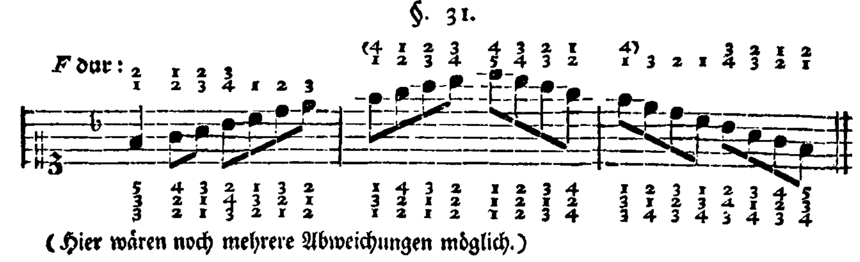
§. 30.



Die Applikatur bey b) für die linke Hand im Absteigen findet nur bey gewissen Fällen d. h. vorzüglich bey dreygliedrigen Figuren statt, und ist daher ohne Noth nicht nachzuahmen.



§. 31.



(Hier wären noch mehrere Abweichungen möglich.)

D moll:

*) Wenn der Fall etwa so wäre, wie ich in B moll einen auszeichnete.



(Auch bey dieser Tonleiter lassen sich im erforderlichen Falle noch mancherley Veränderungen in der Applikatur anbringen.)

§. 32.

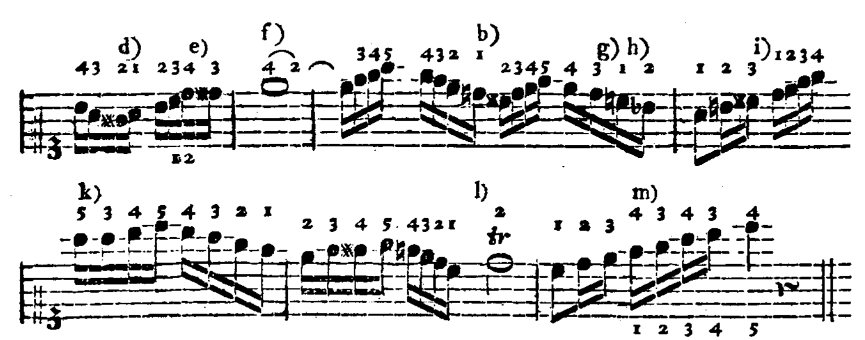
Daß in den mehrsten Tonleitern andere Finger genommen werden können und müssen, wenn ein Läufer nicht mit dem Haupttone selbst, sondern höher oder tiefer anfängt, ist §. 18. schon erinnert worden. *) Die Umstände entscheiden alsdann, welche Fingersetzung die bequemere und folglich die bessere ist. Einigemal habe ich in dieser Rücksicht mit einem etwas ungewöhnlichen Finger angefangen, um zu zeigen, wie man sich in besondern Fällen etwa helfen könne. Uebrigens ist das öftere Spielen der Tonleitern, wie ich nochmals wiederhole, dem Anfänger sehr zu empfehlen. Denn eben hierdurch wird unvermerkt der Grund zu einer guten Fingersetzung gelegt.

§. 33.

Zur anderweitigen Uebung in mancherley einstimmigen, blos stufenweise fortschreitenden, Figuren kann das folgende Beyspiel dienen. Ich habe mich bemüht dadurch, in möglichster Kürze, zur Anwendung der mehrsten Regeln Gelegenheit zu geben; man wird daher dieses Allegro nur nach seinem Endzwecke beurtheilen. Ist der lernende im Stande, diese Takte in C dur zu spielen, so versetze man sie in andere Töne, und lasse den Schüler die Fingersetzung, welche in jedem Tone nach Umständen verändert werden muß, selbst aufsuchen, und allenfalls durch beygefügte Ziffern bestimmen.



*) Bey einer sehr feinen Ausführung nimmt man in Ansehung der Applikatur sogar auf die so genannten guten und schlechten Noten Rücksicht, d. h. man setzt lieber bey den guten Takttheilen rc. unter, als bey den schlechten. Aber freylich ist dies in mehreren Fällen nicht möglich.



Man sieht, ohne mein Erinnern, daß bey verschiedenen Stellen mehr als Eine richtige Fingersetzung möglich ist. Hier wählte ich die über den Noten bemerkte Applikatur, um dabey manche Regeln anwenden zu können. Bey dem Buchstaben a) hat man Gelegenheit den Lernenden auf die zweyte und sechste Regel §. 7 und 11. aufmerksam zu machen. Eben so kann und muß bey b) die vierte Regel §. 9. befolget werden. Die Fälle c) findet man unter der siebenten Regel §. 12. enthalten. Bey d) bringt man die fünfte Reg. §. 10. wieder in das Gedächtniß. Von der Fingersetzung bey e) ist in der vierten Reg. §. 9. etwas erinnert worden. Bey f) kann die zehnte Reg. §. 15. angewandt werden. Das Weglassen eines Fingers bey g) ist unter der sechsten Reg. §. 11. mit begriffen, und wird hier deswegen nothwendig, weil bey h) der Daumen, nach der ersten Regel §. 6, nicht auf die Obertaste gesetzt werden darf. Zur Anwendung der dritten und fünften Reg. §. 8. u. 10. findet sich bey i) Gelegenheit; so wie bey k) die in der neunten Regel §. 14. erwähnte Fingersetzung gebraucht werden kann. Auch für die nöthige Uebung des Trillers mit dem zweyten und dritten Finger ist bey l) gesorgt. Ueber die bey m) bemerkte Applikatur findet man §. 9. und vorzüglich in der Note zu §. 19 eine Anmerkung. Für besser halte ich in diesem Falle die unter den Noten bestimmte Fingersetzung.

Ein Lehrer, welcher sichs ernstlich angelegen seyn läßt, seine Schüler gründlich zu unterrichten, wird mündlich noch manche Bemerkung über diese oder jene dabey mögliche Fingersetzung hinzu fügen.

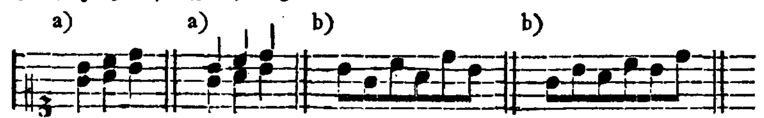


Dritter Abschnitt.

Von der Fingersetzung bey zweystimmigen Sätzen (Doppelgriffen) und von einigen daraus entstehenden Sprüngen.

§. 34.

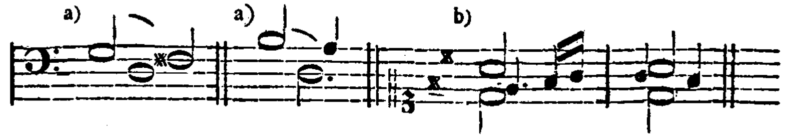
Ehe ich etwas von der Fingersetzung bey den Doppelgriffen sage, muß ich erinnern, daß alle **über** einander stehende Noten a) zugleich gespielt werden, da man hingegen die Töne, deren Noten **neben** einander stehen b), nach einander (nicht zu gleicher Zeit) angiebt.



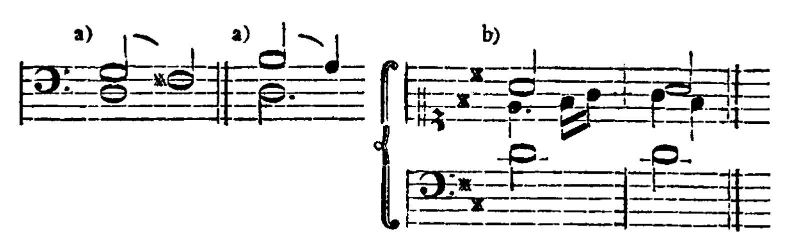
Eigentlich sollten die Noten aller zugleich anzugebenden Töne gerade (senkrecht) über einander stehen, nämlich so:



allein oft verstoßen Notenschreiber blos aus Nachlässigkeit gegen diese Regel a); auch ist es dann und wann (selbst bey dem sorgfältigsten Drucke) nicht wohl möglich, die Noten, so wie es seyn sollte, ganz gerade über einander zu setzen b):



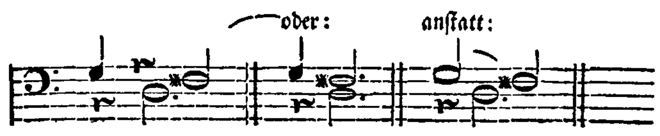
Der Spieler muß daher in solchen Fällen die obige Regel nicht zu strenge befolgen, sondern die Töne, wo es die Eintheilung erfordert, von selbst zu gleicher Zeit angeben. Daß aber in den Beyspielen a) beyde Noten zugleich gespielt werden müssen, erhellet daraus, weil in der tiefern Stimme, deren Noten zu weit rechts stehen, keine Pausen enthalten sind. Wenn also das d), im ersten Beyspiele, die Dauer von vier Vierteln bekommen soll, so versteht es sich, daß dieses d gleich beym Anfange des Taktes, folglich mit dem g zugleich angeschlagen werden muß. Hier ist die erforderliche Ausführung der obigen drey Beyspiele genauer bezeichnet.



Soll hingegen Eine Stimme früher eintreten oder eher fortschreiten, als die Andere, so wird es im ersten Falle durch Pausen c), im zweyten durch Noten von ungleichem Werthe d) bestimmt.



Hierbey muß man den Finger genau so lange auf der Taste liegen lassen, als es die Dauer der Noten in jeder Stimme erfordert. Fehlerhaft wäre daher die nachstehende Ausführung des ersten Beyspieles bey c).



§. 35.

Bey verschiedenen, besonders weit zu spannenden, Doppelgriffen und Sprüngen findet gar keine besondere Regel statt, weil man sie entweder mit denjenigen Fingern greifen muß, die etwa unmittelbar vorher nicht gebraucht wurden, oder mit welchen man sie am bequemsten erreichen kann. Indeß liegt hierbey doch vorzüglich die §. 13. enthaltene achte allgemeine Regel zum Grunde, welche man so lange befolgt, bis andere und wichtigere Gegengründe Abweichungen nöthig machen. Auch vieles von den erstern sechs Regeln ist bey den zweystimmigen Sätzen anwendbar, wie ich hernach näher zeigen will.

---

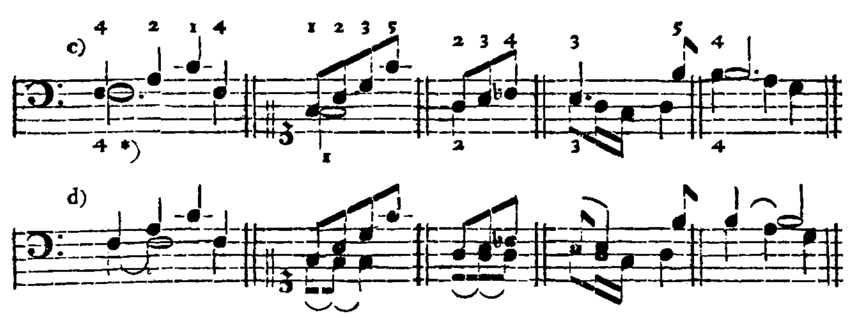
§. 36.

Der **Einklang** *) wird nur mit einem Finger gegriffen, wenn nämlich ein so genannter Einklang in zwey Stimmen vorkommt, die nur für Eine Hand bestimmt sind, wie in den Beyspielen a). Treffen aber beyde Hände im Einklange zusammen, so wird die Taste mit einem Finger der rechten und auch mit einem der linken Hand, (folglich mit zwey Fingern) angeschlagen, wie bey b). Ist die Dauer des mit + bezeichneten c vorüber, so hebt man den zweyten Finger der rechten Hand von der Taste auf, da hingegen der linke Daumen den ganzen Takt hindurch liegen bleibt. Hiervon läßt sich die Anwendung auf die übrigen unter b) bemerkten Fälle von der Art machen. In den für Eine Hand bestimmten Beyspielen c), worin Eine Stimme früher fortschreitet, als die Andere, muß derjenige Finger, mit welchem man den Einklang angegeben hat, so lange es die Dauer der auf- oder abwärts gestrichenen längern Note erfordert, ununterbrochen auf der Taste liegen bleiben, indem man die übrigen fortschreitenden (kürzern) Notengattungen spielt. Folglich müssen diese Stellen eben so vorgetragen werden, als wenn der Komponist die etwas umständlichere und schwerer zu übersehende Schreibart bey d) gewählt hätte. Zu mehrerer Deutlichkeit ist der Finger, welcher in den Beyspielen c) liegen bleiben muß, über und unter den Noten mit Ziffern bemerkt worden.



c)

*) Hier ist zwar nicht der Ort, die Nothwendigkeit des Einklanges zu erweisen, da diese Untersuchung in ein Lehrbuch vom Generalbasse gehört; indeß will ich nur so viel davon sagen, als jeder Klavierspieler wissen muß. Es trift sich nämlich oft, daß in zwey Stimmen zugleich ein und eben derselbe Ton vorkommt, welchen man auf zwey Instrumenten z. B. auf der Violine und



Bey Einklängen, welche nicht zugleich, sondern nach einander angeschlagen werden, muß man den Finger von der Taste abheben, so bald die andere Stimme eintritt, obgleich die Dauer der Note noch nicht vorüber ist, weil man sonst den im Einklange anzugebenden (zweyten) Ton nicht hören würde. Die Stellen bey e) müssen daher so gespielt werden, wie die bey f).



Auf Orgeln oder Flügeln rc. mit zwey Klavieren kann man diese zuletzt angezeigten Einklänge ununterbrochen aushalten, wenn nämlich Eine Stimme auf dem untern, die Andere aber auf dem obern Klaviere gespielt wird.

---

§. 37.

Sekunden, welche zugleich angeschlagen werden, greift man mit zwey neben einander liegenden Fingern, z. B. mit dem ersten und zweyten, oder mit dem zweyten und dritten u. s. f. a) b) c) und d), jedoch hüte man sich, wenn irgend eine andere Applikatur möglich ist, den Daumen oder den kleinen Finger da-

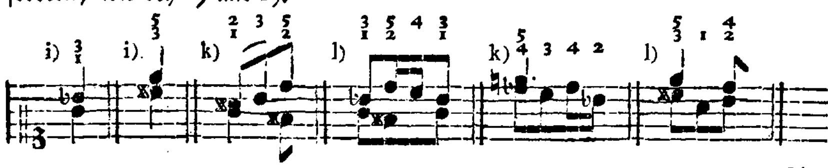
und Flöte, auch doppelt hört. Da dies letztere auf dem Klaviere nicht der Fall ist, so könnte man leicht auf den Gedanken kommen, die Bezeichnung des Einklanges sey blos für das Auge, und habe auf die Fingersetzung und den Vortrag rc. keinen Einfluß. Daß diese Meinung aber in verschiedenen Fällen irrig ist, beweisen schon einige der bey b) und c) enthaltenen Stellen.

*) Es ist leicht zu begreifen, daß sich der Punkt in diesem Beyspiele nur auf die längere abwärts gestrichene Note beziehen kann; denn in der andern (fortschreitenden) Stimme würde dadurch der Takt überzählig werden, da schon vier Viertel (ohne den Punkt) darin enthalten sind. In dem vierten und fünften Beyspiele gehören die Punkte zu den aufwärts gestrichenen Noten.

dabey auf eine Obertaste zu setzen. Daß dies aber nicht in allen Fällen bequem vermieden werden kann, zeigen die Beyspiele e) und f). Bey g) macht es die Folge nöthig, eine Sekunde mit zwey Fingern zu greifen, welche nicht zunächst neben einander liegen.



Aus diesen Beyspielen erhellet, daß es von den Umständen abhängt, und folglich nicht genau zu bestimmen ist, mit welchen zwey Fingern man die Sekunden zu greifen hat. Die beyden unter h) enthaltenen Töne, welche, der etwas entfernten Lage der Tasten ungeachtet, doch nur zu den Sekunden gehören, müssen wohl ebenfalls mit zwey neben einander liegenden Fingern angegeben werden. *) Ganz anders wäre der Fall, wenn dieselben Tasten auf dem Notenblatte drey Stufen einnähmen, wie unten bey i); denn alsdann würde die Folge der Töne in beyden Fällen verschieden seyn, und also auch eine verschiedene Fingersetzung erfordern, wie bey k) und l).



Aus

*) Nur etwa den dritten und vierten Finger ausgenommen, welche man mit solchen Spannungen, wo möglich, verschonen muß.

Aus den vier letztern Beyspielen wird es einleuchtend, daß die obige Anmerkung ihren Grund hat, und nicht blos in der Einbildung besteht, obgleich auch hierbey Ausnahmen möglich sind.

Bey mehreren nach einander folgenden (gebrochenen) Sekunden kann man (der neunten Regel §. 14. gemäß) mit den Fingern abwechseln, z. B.

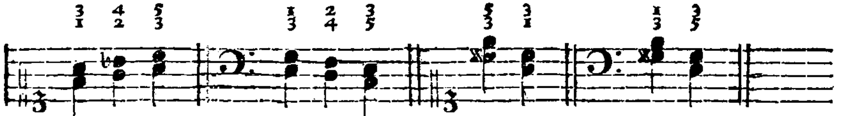


Weil in ähnlichen längern Stellen gewöhnlich auch Obertasten untermischt sind, so wechselt man am sichersten mit dem zweyten und dritten, oder mit dem dritten und vierten Finger ab a), b), obgleich der Daumen, besonders in der linken Hand, hiervon ebenfalls nicht ausgeschlossen ist c) d). Oft muß man diesen (ersten) Finger sogar auf eine Obertaste setzen e). Wiewohl die letztern zwey Beyspiele mehr zu den weiten Spannungen, als unter die Sekunden, gehören.

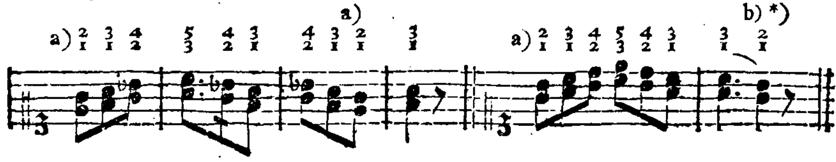
---

§. 38.

Terzen, die zugleich angeschlagen werden, greift man, der Regel nach, mit zwey Fingern, zwischen welchen noch ein anderer liegt, folglich mit $\frac{3}{1}$, $\frac{4}{2}$ oder $\frac{5}{3}$, z. B.



Folgen mehrere Terzen unmittelbar nach einander, so kann man einige derselben mit dem ersten und zweyten Finger greifen, um das Ueberschlagen und Untersetzen zu vermeiden a), oder eine so genannte Schleifung b) zusammenhängender herauszubringen:





statt der folgenden, übrigens auch erlaubten, und gelegentlich anzuwendenden Fingersetzung c).

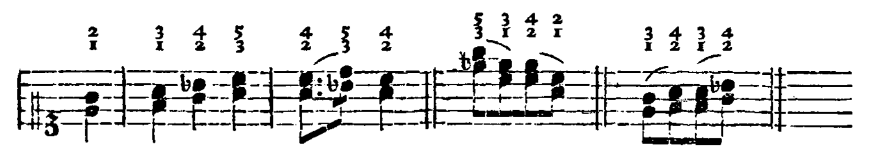


Das Fortsetzen des kleinen Fingers bey d), welches in einigen Lehrbüchern erlaubt wird, ist ohne Noth nicht nachzuahmen. Besser wäre dafür, wenigstens in zweygliedrigen Figuren, das Fortsetzen des vierten (und zweyten) Fingers, wie bey e); denn es giebt allerdings Fälle, worin man die zweyte Regel (§. 7.) auch bey Doppelgriffen in Einer Stimme, oder wohl in beyden zugleich, übertreten muß. Z. B.



Auch das Abwechseln der Finger findet dann und wann bey Terzen statt, wenn man dadurch einer größern Unbequemlichkeit entgehen kann, wie in den folgenden Beyspielen.

*) Besonders ist diese Fingersetzung mit Vortheil zu gebrauchen, wenn man außerdem unmittelbar vor einem Einschnitte rc. bey geschleiften Noten oder Vorschlägen überschlagen müßte, wie in dem obigen Beyspiele.



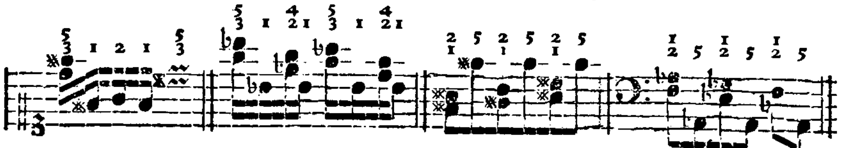
Nach Umständen kann man die Terzen auch mit dem ersten und vierten a), zweyten und dritten b), oder vierten und fünften c), nur nicht leicht auf die bey d) angezeigte Art mit dem dritten und vierten Finger greifen.



Ob man gleich aus hinlänglichen Gründen die Terzen zuweilen mit dem ersten und vierten Finger anschlagen kann, so werden sich doch nur äußerst wenige Fälle ereignen, worin es nöthig ist, eine Terz mit $\frac{5}{2}$ oder gar mit $\frac{5}{1}$ zu greifen. Daher wäre diese Applikatur ohne Noth nicht nachzuahmen, wenn sie auch in einigen Anweisungen vorgeschrieben seyn sollte.

§. 39.

Den Daumen und kleinen Finger darf man bey Terzen ebenfalls nicht auf eine Obertaste setzen, es müßte denn z. B. eines großen, außerdem nicht wohl zu erreichenden, Sprunges wegen nöthig werden, wie hier:



Auch alsdann ist es erlaubt, den Daumen oder kleinen Finger auf eine Obertaste zu setzen, wenn der dritte zugleich darauf kommt, z. B.

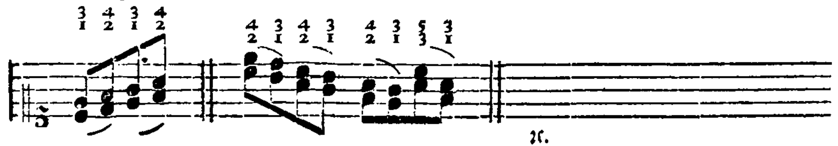


Viele nach einander folgende stufenweise fortschreitende Terzen ohne Obertasten pflegt man, vorzüglich in geschwinder Bewegung, wider die §. 7. enthaltene

tene Regel, ohne Abwechselung mit dem zweyten und vierten (auch wohl mit dem ersten und dritten) Finger zu greifen:



weil dergleichen Passagen mit den vorgeschriebenen Fingern bequemer heraus zu bringen sind, als durch jede Abwechselung derselben. Wenn die angezeigte Applikatur auch nicht zu empfehlen ist, so kann man sie doch zulassen, und gelegentlich gebrauchen. In langsamer Bewegung und bey gezogenen Stellen würde aber die nachstehende Fingersetzung besser seyn.



§. 40.

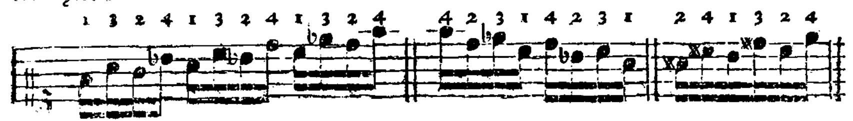
Bey gebrochenen (nach einander anzuschlagenden) Terzen gebraucht man ebenfalls abwechselnd den ersten und dritten a), zweyten und vierten b), dritten und fünften c), auch wohl den ersten und zweyten Finger d).



Kommen aber ähnliche Stellen ohne eingemischte Obertasten in geschwinder Bewegung vor, so greift man diese Terzen gemeiniglich alle mit dem ersten und dritten, oder noch gewöhnlicher mit dem zweyten und vierten Finger, z. B.



Diese Freyheit fällt weg, so bald hin und wieder Obertasten vorkommen, wie hier:



weil man auch in solchen Fällen den Daumen und kleinen Finger nicht ohne Noth auf Obertasten setzen darf. Doch sind die nachstehenden und ähnliche Stellen davon ausgenommen:



wie denn überhaupt das Meiste, was oben von der Fingersetzung bey zugleich anzuschlagenden Terzen gesagt wurde, ebenfalls auf die gebrochenen anwendbar ist.

---

§. 41.

Quarten greift man mit dem ersten und vierten, oder mit dem zweyten und fünften Finger, allenfalls auch mit $\frac{3}{1}$; doch vermeidet man, wo möglich, den Daumen und kleinen Finger auf eine Obertaste zu setzen. Folglich ist die Applikatur bey a) viel besser, als die bey b), obgleich die letztere in einzelnen Fällen ebenfalls nöthig werden kann. Kommen aber beyde zu einer Quarte erforderlichen Finger auf Obertasten zu stehen, wie bey c), so kann man den Daumen oder kleinen Finger ohne Bedenken dabey gebrauchen.



Folgen viele gebrochene Quarten in geschwinder Bewegung unmittelbar nach einander, so kann man sie insgesammt mit dem ersten und vierten, oder mit dem zweyten und fünften Finger greifen, besonders wenn kurze Pausen dazwischen ste-

*) Ohne Baß wird eine solche Reihe Quarten freylich nicht vorkommen; aber diese Beyspiele stehen auch blos der Fingersetzung wegen da.

stehen, und keine Obertasten untermischt sind, wie bey d); da man hingegen in dem Beyspiele e), wegen des fis und gis, mit den Fingern abwechseln muß, und allenfalls $\frac{4}{2}$ gelegentlich einmal gebrauchen kann f).



Bey weiten Spannungen muß man die Quarten sogar mit $\frac{2}{1}$ g), oder $\frac{5}{3}$ h) erreichen.



Daß es auch bey gebrochenen Quarten dann und wann nöthig wird, den Daumen und kleinen Finger auf eine Obertaste zu setzen, kann man aus den folgenden Beyspielen sehen.



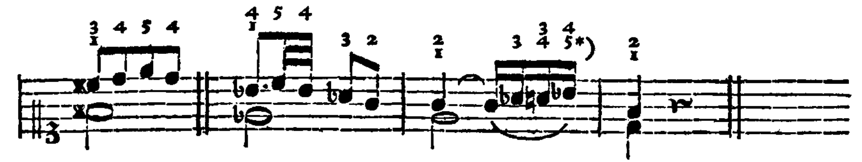
§. 42.

Quinten greift man mit dem ersten und fünften a), auch mit dem zweyten und kleinen b), oder mit dem ersten und vierten Finger c), sie mögen zugleich, oder nach einander angeschlagen werden.

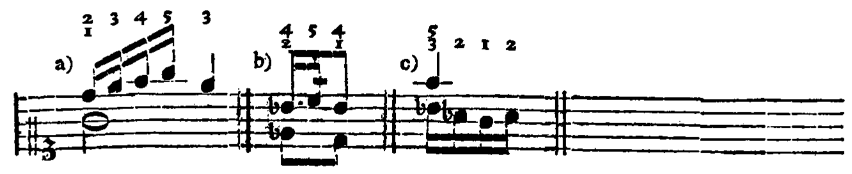




Bey diesen Intervallen kann man den kleinen Finger, so bald es nöthig ist, ohne Bedenken auf eine Obertaste setzen. In den folgenden Beyspielen muß sogar der Daumen (nebst dem dritten oder vierten Finger) dazu gebraucht werden.



Ja es giebt Fälle, in welchen man die Quinten, (besonders wenn mehrere Stimmen hinzukommen,) nicht wohl anders, als mit dem ersten und zweyten a), oder mit dem zweyten und vierten b), auch mit dem dritten und fünften Finger c) greifen kann:



Da es in der Komposition nicht erlaubt ist, mehr als Eine reine Quinte unmittelbar nach einander folgen zu lassen, so wäre es auch überflüssig, Regeln zu geben, welche Finger man bey mehreren solchen Quinten gebrauchen müsse.

---

§. 43.

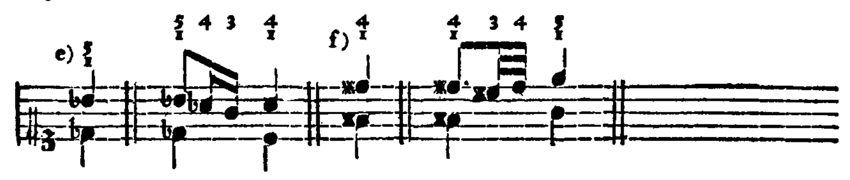
Sexten, sie mögen zugleich oder nach einander angeschlagen werden, greift man, nach Umständen, mit $\frac{5}{1}$ a), oder mit $\frac{4}{1}$ b), auch mit $\frac{5}{2}$ c), und mit $\frac{3}{1}$ d); wiewohl zu den letztern beyden Spannungen schon etwas lange Finger nöthig sind.

a)

*) Eine Modeverzierung.



So viel sichs vermeiden läßt, setzt man auch hierbey den Daumen nicht auf eine Obertaste, der kleine e) oder vierte f) Finger müßte denn ebenfalls darauf zu stehen kommen.



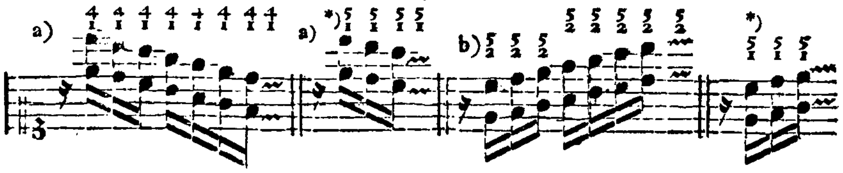
Bey mehreren in langsamer und mäßig geschwinder Bewegung nach einander folgenden Sexten wechselt man mit den Fingern ab a), besonders wenn Obertasten untermischt sind, wie in den Beyspielen b).





Hieraus sieht man, daß in einigen Fällen das Fortrücken mit einem Finger, auch wohl mit beyden zugleich, nicht bequem zu vermeiden ist.

Wenn in geschwinder Bewegung viele stufenweise folgende, und nicht zu schleifende, Sexten ohne Obertasten unmittelbar nach einander vorkommen, so kann man sie alle, ohne abzuwechseln, mit dem ersten und vierten a), oder allenfalls mit dem zweyten und fünften b) Finger greifen. Doch scheint mir die Applikatur bey a) besser zu seyn, als die bey b).



(Da dieses Fortrücken bey den Terzen erlaubt wird, so kann es hierbey wohl noch eher statt finden.)

Kommt aber hin und wieder eine Obertaste vor, so wechselt man dabey mit den Fingern ab, z. B.



§. 44.

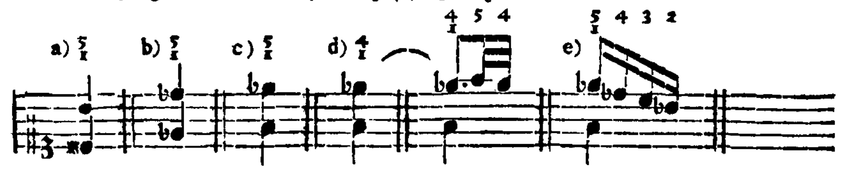
Septimen greift man mit dem ersten und fünften Finger, z. B.



Diese

*) Für kürzere Finger.

Diese Fingersetzung ist sogar alsdann noch erlaubt, wenn der Daumen oder der kleine Finger eine Obertaste anzuschlagen hat:



wiewohl es besser ist, in dem Beyspiele c) den ersten und vierten Finger zu gebrauchen d), wenn dies nicht durch die Folge der Töne verhindert wird, wie bey e). Wer lange Finger hat, der greift die Septimen, nach Umständen, wohl mit $\frac{5}{2}$, besonders wenn eine Obertaste dabey ist, wie in den nachstehenden Beyspielen.

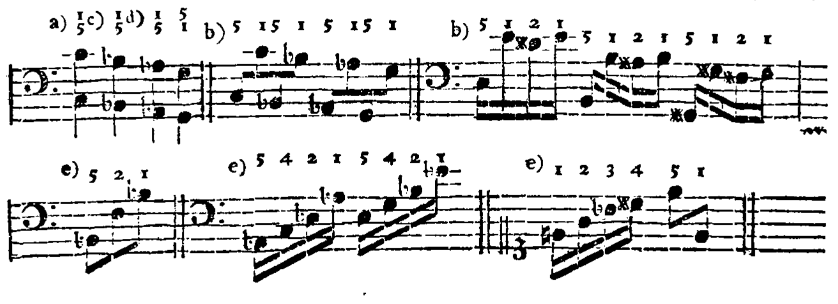


Doch versteht es sich, daß man von Personen mit kurzen Fingern ähnliche Spannungen nicht verlangen kann.

---

§. 45.

Oktaven, sie mögen zugleich a), oder nach einander b), angeschlagen werden, auf eine Unter- c) oder Obertaste d) fallen, greift man mit dem Daumen und kleinen Finger, wenn auch einige Töne dazwischen eingeschaltet sind e).



Das Fortrücken der Finger ist selbst bey mehreren unmittelbar nach einander folgenden gebrochenen Oktaven (Oktavensprüngen) unvermeidlich, z. B.



(Wäre aber der mit + bemerkte Vortrag verlangt, so müßte man etwa die unter den Noten angezeigte Fingersetzung wählen.)

Wer lange Finger hat, der erreicht die Oktaven mit $\frac{4}{1}$, auch wohl mit $\frac{3}{1}$. Dadurch gewinnt der Vortrag bey den folgenden gezogenen Stellen in langsamer Bewegung unstreitig sehr viel.



Auch bey Oktavensprüngen in geschwinder Bewegung ist die Applikatur mit dem ersten und dritten Finger oft vortheilhaft zu gebrauchen. Die nachstehende Stelle z. B. kann auf die bey a) angezeigte Art besser und zusammenhängender heraus gebracht werden, als vermittelst der Fingersetzung bey b).



Die Spannung $\frac{3}{1}$, so ungewöhnlich sie auch seyn mag, ist unstreitig bequemer, als $\frac{5}{2}$; welche letztere doch bey Oktavensprüngen von den Mehrsten erlaubt wird. Und in gewissen Fällen, besonders wenn man Zeit zum Fortrücken der Hand hat, kann sie allerdings mit Vortheil gebraucht werden, z. B.





Das oben erwähnte Spannen mit dem ersten und vierten Finger ist auch bey den nachstehenden Oktavensprüngen nöthig.



Aber in den folgenden Stellen greift man die Oktaven mit $\frac{5}{1}$.



---

§. 46.

Nonen und Decimen ꝛc. die überhaupt selten vorkommen, und nicht Jedermanns Sache sind, werden natürlicher Weise, ohne Rücksicht auf Ober- oder Untertasten, mit dem Daumen und kleinen Finger gegriffen, z. B.



Wer sehr lange Finger hat, der erreicht die Nonen wohl mit $\frac{4}{1}$ oder $\frac{3}{1}$. Es wäre überflüssig hierüber noch Regeln zu geben, da bey diesen Intervallen alles blos auf das Spannen ankommt.

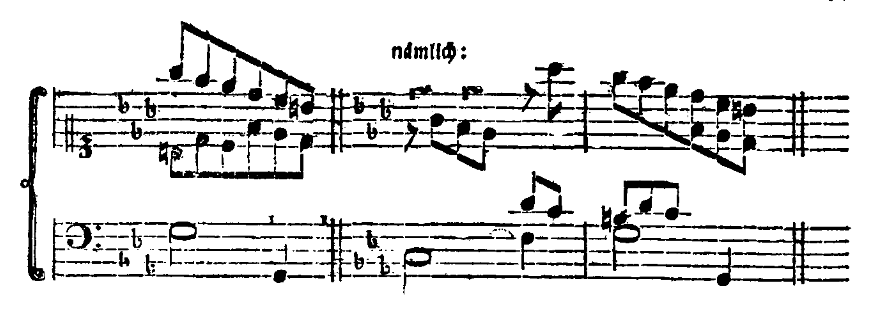
---

§. 47.

In Fugen und andern drey- oder mehrstimmigen Tonstücken kommen zuweilen Spannungen vor, wobey man genöthigt ist, eine Stimme, welche anfangs mit der rechten Hand gespielt wurde, mit der linken fortzuführen; und so auch im umgekehrten Falle. Hier sind zwey kurze und leichte Beyspiele von der Art.



*) Wer kurze Finger hat, der wird ähnliche Spannungen schwerlich heraus bringen; indeß würde ich ihm doch rathen, solche Stellen fleißig zu spielen, weil man durch viele Uebung etwas weiter spannen lernt.



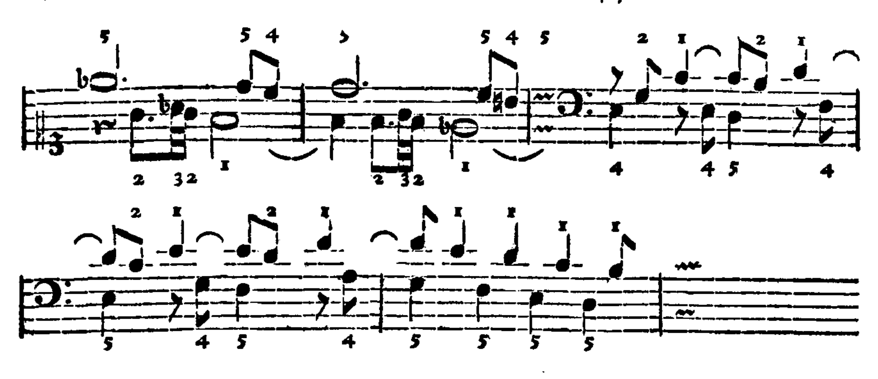
Dann und wann übernimmt eine Hand nur einzelne Töne, welche mit der Andern nicht zu erreichen sind, obgleich alle Noten derselben Stimme dem Ansehen nach für Eine Hand bestimmt zu seyn scheinen. Die in dem nachstehenden Beyspiele a) mit + bezeichneten Noten gehören daher für die Linke, und die bey b) mit derselben Bezeichnung für die Rechte.



§. 48.

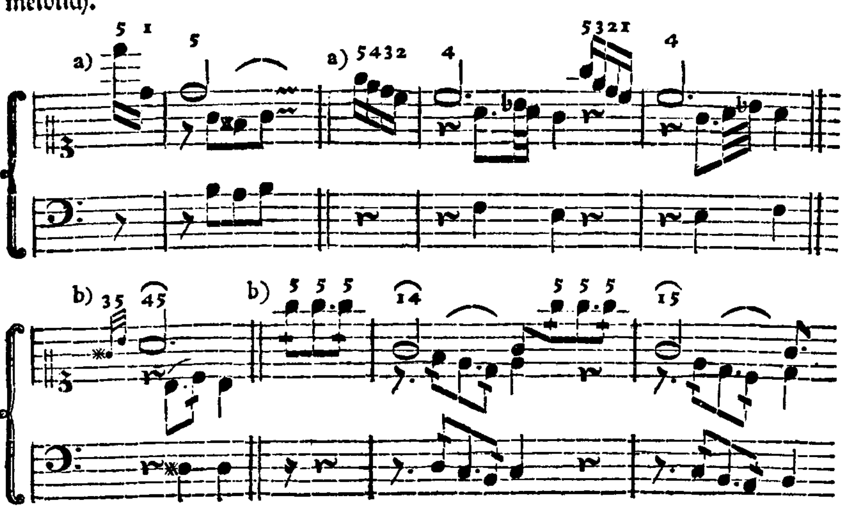
Ich habe schon einigemal gesagt, daß man in verschiedenen Fällen die zweyte Regel §. 7. übertreten, und mit den Fingern von einer Taste zur andern fortrücken muß. Am häufigsten wird dieses Fortrücken bey Bindungen nöthig, weil hierbey oft keine andere oder bessere Fingersetzung möglich ist. Z. B.





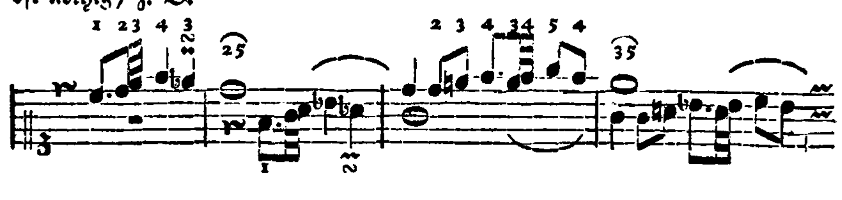
§. 49.

Da es nach §. 14 und 15 bey einstimmigen Stellen erlaubt ist, einen andern Finger einzusetzen, oder den vorigen abzulösen, so versteht es sich von selbst, daß diese beyden Hülfsmittel bey Doppelgriffen um so viel eher erlaubt seyn müssen. In den folgenden Beyspielen a) ist das Einsetzen, und bey b) das Ablösen unvermeidlich.



Das

Das Letztere (Ablösen) wird vorzüglich bey Nachahmungen, Bindungen ꝛc. oft nöthig, z. B.



Vierter Abschnitt.

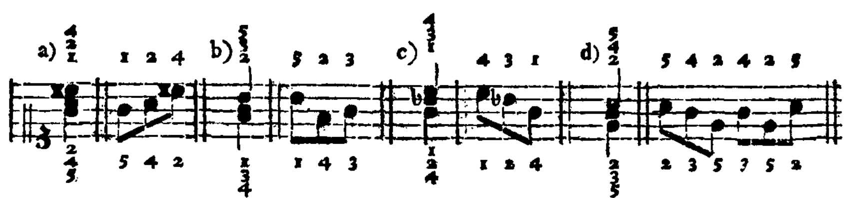
Von der Fingersetzung bey drey- und vierstimmigen Sätzen, und von einigen daraus entstandenen Passagen.

§. 50.

Bey den drey- und vierstimmigen Griffen hat man weit weniger zu merken, als bey den im vorhergehenden Abschnitte angezeigten zweystimmigen Sätzen, weil nämlich die Fingersetzung bey mehreren Stimmen größtentheils durch die Umstände so bestimmt wird, daß nur wenige Verschiedenheiten möglich sind, und folglich nicht viele Regeln dabey statt finden. Man merke sich vorläufig, daß bey denjenigen drey- und vierstimmigen Sätzen, welche in dem Umfange (Bezirk) einer Quarte oder Quinte enthalten sind, der kleine Finger, vorzüglich aber der Daumen ohne Noth nicht auf eine Obertaste gesetzt werden darf, es müßten denn beyde genannte Finger zugleich auf Obertasten zu stehen kommen. Die übrigen dabey anzuwendenden Vortheile werde ich da näher anzeigen, wo ein besonderer Fall die Veranlassung dazu giebt.

§. 51.

Drey in dem Umfang einer Quarte enthaltene Töne, die zugleich angegeben werden, greift man in der rechten Hand mit $\substack{4\\2\\1}$ a), oder $\substack{5\\3\\2}$ b), wenn sich nämlich der höchste Ton zu dem mittlern wie eine Terz verhält; sind aber die tiefern beyden Töne eine Terz von einander entfernt, so gebraucht man $\substack{4\\3\\1}$ c), oder $\substack{5\\4\\2}$ d). Mit eben den Fingern werden auch die daraus entstandenen gebrochenen Sätze gespielt.



(Die Applikatur für die linke Hand habe ich unter den Noten bemerkt; doch versteht es sich, daß die Folge eine Abänderung in der Fingersetzung nöthig machen kann.)

In den folgenden und ähnlichen Fällen ist es erlaubt, den kleinen Finger e) oder den Daumen f) auf eine Obertaste zu setzen; und in den Beyspielen g) muß man sogar zu dreyen in dem Umfange einer Quarte enthaltenen Tönen, wider die obige Regel, drey zunächst liegende Finger gebrauchen.



§. 52.

Drey in dem Bezirk einer Quinte, und zwar terzenweise von einander entfernte Töne greift man mit $\substack{5\\3\\1}$ a), $\substack{4\\2\\1}$ b), oder $\substack{5\\4\\2}$ c), es sey, daß diese Dreyklänge zugleich, oder nach einander angegeben werden.



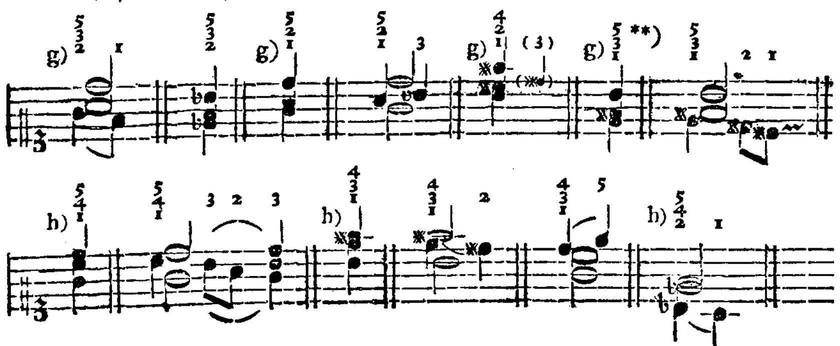
Auch die Fingersetzung bey d) ist nicht ganz ungewöhnlich. *) Die übrigens eben nicht zu empfehlende Applikatur bey e) dürfte nur etwa in Fällen von der bey f) angezeigten Art zu entschuldigen seyn.

d)

*) Marpurg, in seiner Kunst das Klavier zu spielen rc. erklärt diese Applikatur ohne Einschränkung für falsch; Bach hingegen erlaubt sie deswegen, weil die Obertaste am bequemsten mit dem dritten Finger angeschlagen wird.



Liegen die Töne innerhalb einer Quinte nicht in gleicher Entfernung von einander, so werden sie mit den bey g) und h) bemerkten Fingern gegriffen.

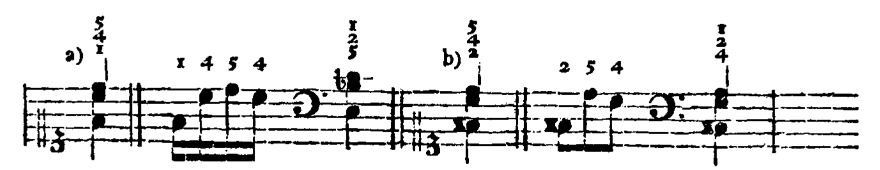


§. 53.

Zu dreyen in dem Umfang einer Sexte liegenden Tönen, wovon sich die beyden höchsten wie eine Sekunde zu einander verhalten, gebraucht man $\begin{smallmatrix}5\\4\\1\end{smallmatrix}$ a), in der linken Hand $\begin{smallmatrix}1\\2\\5\end{smallmatrix}$), oder $\begin{smallmatrix}5\\4\\2\end{smallmatrix}$ b), (in der linken $\begin{smallmatrix}1\\2\\4\end{smallmatrix}$).

*) Es ist nöthig, den Klavierspieler mit der Fingersetzung bey den jetzt so beliebten und fast bis zum Ekel gemißbrauchten Harfenbässen bekannt zu machen, da sie nun einmal Mode sind. Damit aber der Lernende nicht auf den Gedanken kommen möge, diese Harfenbässe müßten immer mit der, nur in besondern Fällen anzuwendenden, Fingersetzung über den Noten gespielt werden, so habe ich zwey gewöhnlichere Applikaturen unter den Noten angezeigt.

**) Nur etwa alsdann, wenn die Folge so wäre, wie in dem obigen Beyspiele.



Sind aber die höchsten beyden Töne eine Terz von einander entfernt, so greift man sie mit $\substack{5\\3\\1}$ c), $\substack{5\\4\\1}$ d), $\substack{4\\2\\1}$ e), oder $\substack{4\\2}$ f).



Verhalten sich die höchsten beyden Töne wie Quarten zu einander, so wählt man eine der nachstehenden Applikaturen.



Und wenn die höchsten beyden Intervalle eine Quinte von einander entfernt sind, so gebraucht man die in den folgenden Beyspielen angedeuteten Finger.

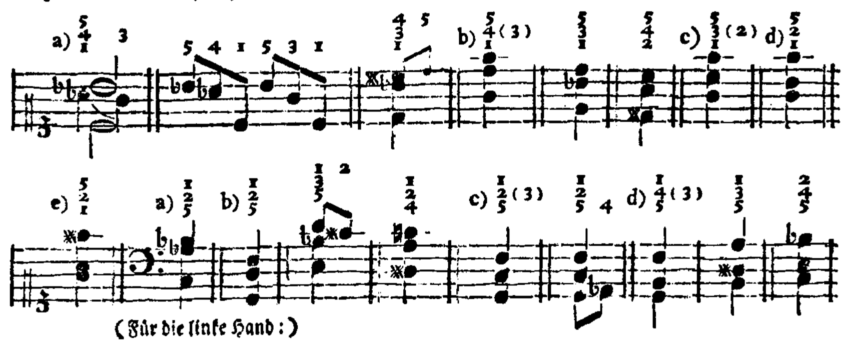


§. 54.

*) Man sieht hierbey, daß eine Applikatur gut seyn kann, welche bey eben den Griffen, zwey Oktaven höher oder tiefer, ohne große Unbequemlichkeit gar nicht statt findet. Eine Anmerkung, die auf mehrere Fälle paßt.

§. 54.

Drey in dem Bezirk einer Septime liegende Töne greift man in der rechten Hand mit $\substack{5\\4\\1}$, oder allenfalls mit $\substack{4\\3\\1}$, wenn die beyden höchsten Töne, wie bey a), nur eine Sekunde von einander entfernt sind. Verhalten sich aber die beyden höhern Töne wie Terzen, Quarten, Quinten oder Sexten zu einander, so wählt man die bey b) c) d) und e) angezeigten Finger.

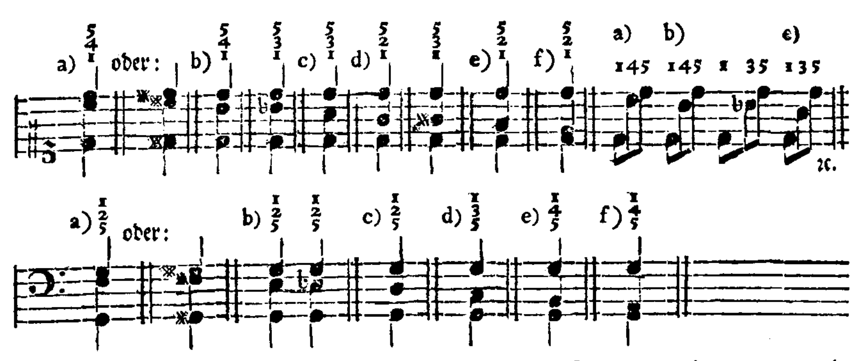


Es ist kaum nöthig, noch einmal zu erinnern, daß bey solchen und noch größern Spannungen der Daumen oder kleine Finger, nach Umständen, ohne Bedenken auf eine Obertaste gesetzt werden darf, wie in diesen Beyspielen.



§. 55.

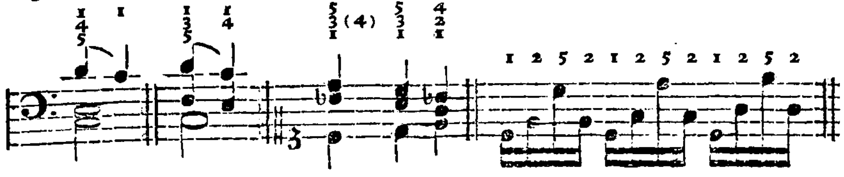
Drey Töne in dem Umfang einer Oktave werden mit $\substack{5\\4\\1}$ (in der linken mit $\substack{1\\2\\5}$) angegeben, wenn nämlich die höhern beyden Intervalle nur eine Sekunde von einander entfernt sind, wie bey a); verhalten sich aber die beyden höhern Töne wie Terzen, Quarten, Quinten, Sexten oder Septimen zu einander, so gebraucht man die Fingersetzung bey b) c) d) e) und f).



Wer lange Finger hat, der greift in gewissen Fällen die Oktaven mit $\frac{4}{1}$, und wählt zum mittlern Tone den bequemsten Finger.

§. 56.

Sind drey Töne in dem Umfang einer **None**, oder **Decime** enthalten, so greift man die äußersten beyden ohne Ausnahme mit $\frac{5}{1}$; denn hierbey fallen alle Regeln in Absicht auf die Obertasten und das Fortrücken xc. weg. Die dabey befindliche dritte Taste schlägt man mit demjenigen Finger an, welcher der Lage nach am bequemsten dazu ist. Hier sind einige Beyspiele von der Art.



Wer diese Stellen mit einer andern Applikatur bequemer heraus bringen kann; dem steht es frey, sich derselben zu bedienen.

---

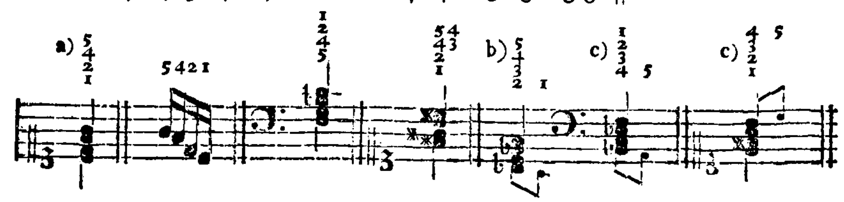
§. 57.

Da bey den vierstimmigen Griffen und den daraus entstandenen gebrochenen Sätzen nur Ein Finger ungebraucht bleibt, so kommt es hierbey hauptsächlich darauf an, welchen man wegzulassen hat. In den folgenden vier Paragraphen will ich das Nöthigste hiervon sagen, überzeugt, daß man von den darin

darin enthaltenen wenigen Beyspielen die Anwendung auf jeden ähnlichen Fall wird machen können.

§. 58.

Vier Töne, welche in dem Umfang einer Quinte enthalten sind, werden mit dem ersten, zweyten, vierten und fünften Finger gegriffen.



Die bey b) und c) angezeigte Applikatur finde ich zwar in keinem Lehrbuche, indeß wird, bey der durch kleine Noten bemerkten Folge, wohl nicht viel dagegen einzuwenden seyn. Andere vierstimmige harmonische Zusammensetzungen in dem Bezirk einer Quinte giebt es nicht, folglich habe ich nicht nöthig, mehr davon zu sagen.

§. 59.

Zu vier Tönen, wovon die beyden äußersten in der Entfernung einer Sexte liegen, gebraucht man nach Umständen 5 4 2 1 a) oder 5 3 2 1 b).

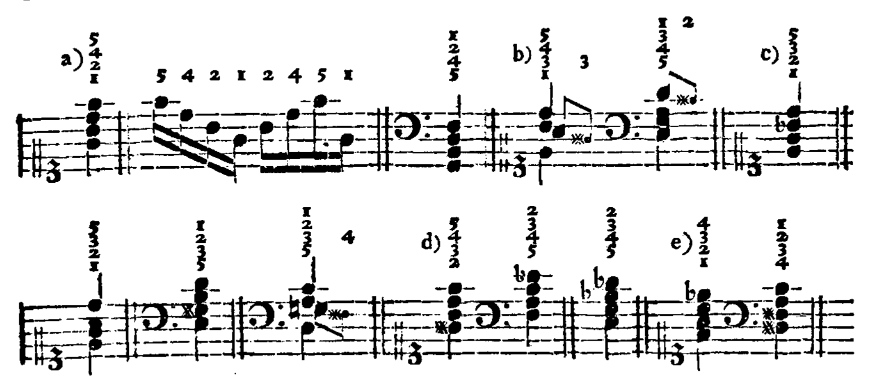


Die

Die Applikatur bey c) kann als eine Ausnahme von der obigen Regel angesehen werden. Wer es bequemer findet, der setzt den Daumen auf eine Obertaste.

§. 60.

Vier in dem Bezirk einer Septime enthaltene Töne greift man mit $\substack{5\\4\\2\\1}$ a), $\substack{5\\4\\3\\1}$ b), $\substack{5\\3\\2\\1}$ c), auch wohl mit $\substack{5\\4\\3\\2}$ d), oder mit $\substack{4\\3\\2\\1}$ e).

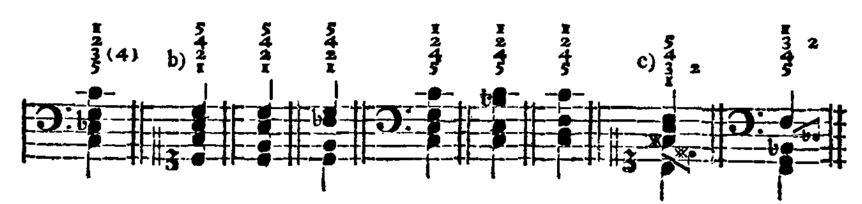


Die bey d) angezeigte Applikatur erfordert lange Finger; wer diese nicht hat, der setzt den Daumen ohne Bedenken auf Obertasten.

§. 61.

Vier Töne, wovon sich die beyden äußersten wie eine Oktave zu einander verhalten, greift man mit $\substack{5\\3\\2\\1}$ a), oder mit $\substack{5\\4\\2\\1}$ b), auch wohl mit $\substack{5\\3\\1}$ c).





Sollten bey vierstimmigen Griffen die beyden äußersten Töne eine None oder Decime von einander entfernt seyn, so wird man die größtentheils nur einzige dabey mögliche Fingersetzung den Umständen gemäß selbst finden können.

---

§. 62.

In den folgenden und ähnlichen aus drey = und vierstimmigen Sätzen entstandenen Passagen, welche aus höher oder tiefer versetzten Akkorden bestehen, finden hin und wieder mancherley Fingersetzungen statt. Ich will die, welche ich für die beste halte, beyfügen; wer sie hin und wieder für seine Hand nicht bequem findet, der kann eine andere wählen.





Fünfter Abschnitt.

Von einigen Passagen ꝛc. welche abwechselnd mit beyden Händen gespielt werden müssen, und von dem so genannten Ueberschlagen und Eindringen der Hände.

§. 63.

Es giebt gewisse Stellen, welche mit Einer Hand entweder gar nicht, oder ziemlich unbequem heraus zu bringen sind, da sie zum Theil nur wenig Uebung erfordern, wenn man dabey mit beyden Händen abwechselt. Einige Bemerkungen darüber werden hinreichend seyn, dem Anfänger einen Begriff davon beyzubringen. Die Hauptfrage hierbey ist diese: Woran erkennt man die Noten, welche für die eine oder die andere Hand bestimmt sind? Der Merkmale giebt es vorzüglich vier, nämlich: die Noten stehen 1) auf beyden Systemen, in ihrem gewöhnlichen oder in einem veränderten Schlüssel, wie bey a), in diesem Falle spielt jede Hand die ihr ohnedies zukommenden Noten; 2) fügt man auch wohl noch Pausen hinzu, um dadurch anzudeuten, daß die Eine Hand so lange

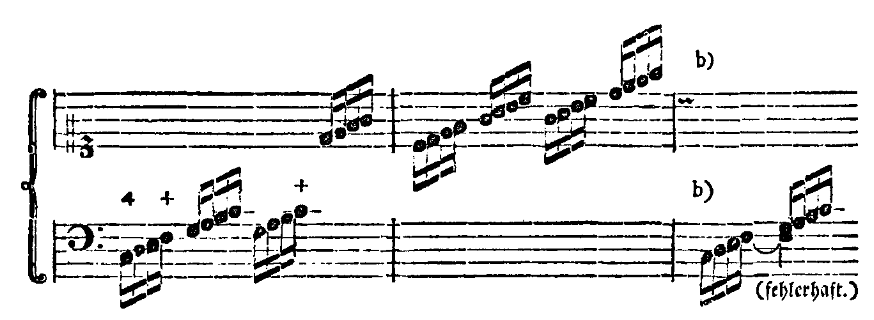
lange einhält, bis die Andere indessen die vorgeschriebenen Töne angegeben hat b); 3) sind die in Einem Systeme enthaltenen Noten beyder Hände für die Linke abwärts gestrichen, folglich gehören alsdann die aufwärts gestrichenen für die Rechte, wie bey c); und in gewissen Fällen, besonders wenn bey längern Stellen etwa eine Verwechselung zu besorgen ist, bestimmt man 4) die Noten für die Rechte durch ein beygefügtes R. oder *dextra*, abgekürzt: *d.* (rechte Hand,) so wie L. oder *sinistra*, abgekürzt: *s.* die Linke andeutet d).



§. 64.

Zur ersten Uebung in dergleichen Passagen kann man etwa die Tonleitern, anfangs auf die nachstehende Art, sodann rückwärts, spielen lassen. Nur muß der Lehrer seine Schüler dazu anhalten, daß sie beym Abwechseln der Hände den zuletzt gebrauchten Finger, z. B. in dem ersten Takte der folgenden Tonleitern den Daumen der linken Hand, von dem mit + bemerkten f und c, gehörig abheben. Denn gemeiniglich lassen sie den jedesmal zuletzt gebrauchten Finger auf der Taste liegen, wie bey b).

*) In diesen Beyspielen, wo es blos darauf ankommt, die Bedeutung der beygefügten Buchstaben zu erklären, würde man auch ohne dieses Merkmal die für jede Hand bestimmten Noten errathen; es werden aber weiter unten einige Stellen vorkommen, wobey die Buchstaben nöthiger sind.



In Absicht auf den Vortrag sind die Tonleitern ꝛc. mit der folgenden Abwechselung der Hände etwas schwerer zu spielen:

No. 1.

No. 2.

u. s. w.

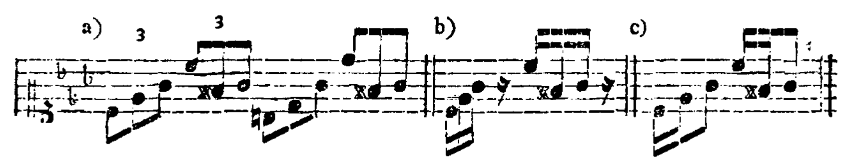
No. 3.

weil

weil hierbey die guten Noten, welche einen merklichen Nachdruck erhalten müssen, *) nicht immer mit dem Abwechseln der Hände zugleich, sondern später oder früher eintreten. Gewöhnlich aber geben Anfänger, wenn sie eine andere Hand einsetzen, den ersten Ton stärker an, als die übrigen, da dies doch in vielen Fällen (z. B. bey den mit + bezeichneten Noten in No. 2. und 3.) ganz falsch ist.

§. 65.

Ein anderer ziemlich gewöhnlicher Fehler besteht darin, daß Anfänger oft beym Abwechseln der Hände etwas verweilen. Denn nicht selten hört man, statt der vorgeschriebenen Triolen bey a), die fehlerhafte Eintheilung bey b) oder c).



Die Triolen werden zwar sehr häufig so ungleich eingetheilt, vorzüglich aber ist dies der Fall beym Abwechseln der Hände. Man bemühe sich daher, diese und ähnliche Passagen so zusammenhängend vorzutragen, als würden sie mit Einer Hand gespielt.

§. 66.

Alles, was von der Fingersetzung überhaupt erinnert worden ist, das muß auch hierbey beobachtet werden. Neue Regeln sind hierzu nicht nöthig, da sich alles auf die schon bekannten zurück führen läßt. Nur dies Einzige merke man, daß es beym Abwechseln der Hände, besonders in stufenweise fortschreitenden Passagen 2c. nicht gut ist, mehrere Finger übrig zu behalten. Man suche daher, wo möglich, bey aufsteigenden Stellen in der linken Hand mit dem Daumen oder wenigstens mit dem zweyten Finger aufzuhören, damit die Rechte ungehindert an ihren Platz kann. Im Absteigen gilt das in Ansehung der rechten Hand, was vorher von der Linken gesagt wurde. Wie nöthig diese Anmerkung ist, läßt sich einigermaßen aus den folgenden Beyspielen beurtheilen.

 a)

*) Ein Umstand, worauf man bey längern Passagen mit abwechselnden Händen vorzüglich zu sehen hat.



Daß aber auch das Aneinandersetzen der Hände, bey d) und e), in gewissen Fällen nöthig und folglich gut seyn kann, werde ich weiter unten zeigen.

§. 67.

Das Abwechseln der Hände, oder eines einzelnen Fingers, kommt dann und wann auf Einer Taste vor, und wird so angezeigt, wie in den folgenden Beyspielen. Man muß dabey denjenigen Finger, mit welchem dieselbe Taste vorher angeschlagen wurde, schnell abheben, damit jeder Ton deutlich von dem andern abgesondert zu hören sey.



§. 68.

Das Ueberschlagen der Hände, worunter auch das Untersetzen derselben mit begriffen ist, wurde ehedem für ein sehr wesentliches Kunststück gehalten. Man würde daher die Geschicklichkeit desjenigen Klavierspielers, welcher nicht irgend eine Menuett 2c. mit (kreuzweise) überschlagenen Händen, oder eine Bataille mit donnernden Karthaunen, auf die angezeigte Art hätte spielen können, sehr bezweifelt haben. — Gegenwärtig trifft man zwar auch von guten Meistern gesetzte Tonstücke an, worin diese Spielart vorkommt; allein man gebraucht sie seltner, und nicht leicht eher, bis sie eines besondern Gedankens wegen nothwendig wird. Indeß lassen freylich noch verschiedene neuere Komponisten zuweilen blos aus Tändeley die Hände überschlagen.

§. 69.

Mehrentheils kann man aus dem Zusammenhange beurtheilen, mit welcher Hand das Ueberschlagen nöthig ist, wie in diesen Beyspielen.



Denn daß man bey a) die Rechte über die Linke, und bey b) die Linke über die Rechte setzen (schlagen) muß, läßt sich gar nicht verfehlen. Ist aber zu besorgen, daß vielleicht Einer oder der Andere die Noten für die linke Hand mit der Rechten, oder die für die Rechte mit der Linken spielen möchte: so pflegen sorgfältigere Komponisten entweder den Schlüssel für Eine Hand zu verändern, wie in den obigen Beyspielen 1) und 2), oder sie bestimmen die Rechte nach §. 63. durch ein beygefügtes R. *dext.* oder *d.* ꝛc. die Linke aber durch L. *sin.* oder *s.* ꝛc. wie hier:

(Häßler.)

L. R.

r.

sin. s. u. s. w.

dext. d.

§. 70.

Ueberschreitet (in Stellen für beyde Hände) Eine Stimme die Andere, so muß man, auch ohne ausdrückliche Andeutung, Eine Hand über oder unter die Andere setzen, z. B.



Dieselbe Spielart wird auch erfordert, wenn die Noten für beyde Hände in Einem Systeme stehen, wie hier:



§. 71.

Außer den erwähnten Fällen, worin man die Hände überschlagen muß, giebt es noch eine besondere Art, wobey die Eine Hand auf ihrem Platze bleibt, (und nicht gerückt werden darf,) indem die Andere an derselben Stelle gleichsam eindringt, z. B.



Welche Hand man in solchen Fällen über oder unter die andere zu setzen hat, läßt sich im Allgemeinen nicht bestimmen; denn dies hängt jedesmal von der Bequemlichkeit, nur selten von der Willkühr des Spielers ab. In den Beyspielen a) c) und d) muß die Linke über, bey b) aber unter die Rechte gesetzt werden. Doch wären allenfalls auch die beyden Takte a) auf die letztere Art, (mit der Linken unter der Rechten,) wiewohl nicht so bequem, heraus zu bringen. Bey e) läßt man die Rechte, wenn ich so sagen darf, unter der Linken hinkriechen. In dem Beyspiele f) kann man die Linke unter die Rechte setzen. Soll aber diese Stelle auf die bey + angezeigte Art vorgetragen werden, so setzt man die Linke über die Rechte.

§. 72.

Den Beschluß mögen verschiedene schwere und leichtere, von guten Meistern gesetzte Stellen machen, welche zur Uebung im Abwechseln, Ueberschlagen, Untersetzen und Eindringen der Hände dienen können.





x.
Friedemann Bach.
(Derselbe.)
x.
Emanuel Bach.


Georg Benda.
Haydn.
(Derselbe.)


Häßler.
(Derselbe.)
Kirnberger.
J. A. P. Schulz.


tr
fin.
dext.

E. W. Wolf.



Mit gutem Bedacht habe ich diese Stellen aus den Arbeiten älterer und neuerer Komponisten von anerkannten Verdiensten entlehnt, um dadurch Einige, welche das Ueberschlagen rc. der Hände gern ohne Einschränkung zu einer bloßen Tändeley herabwürdigen möchten, bey dieser Gelegenheit, wo möglich, eines Bessern zu überzeugen. Daß aber diese Spielart sehr oft gemißbraucht wird, habe ich §. 68. schon zugegeben.

§. 73.

Zur Uebung in ein = zwey = und mehrstimmigen Sätzen füge ich am Ende dieses Buches einige zum Theil sehr leichte Handstücke bey. Ich nahm dabey zwar hauptsächlich auf die Fingersetzung Rücksicht; indessen war es auch nothwendig, zur Erlernung der Manieren Gelegenheit zu verschaffen. Ob ich meinen Endzweck erreicht habe, mögen die entscheiden, welche angehende Klavierspieler unterrichten, und die damit verbundenen Schwierigkeiten, bey dem Mangel an guten Handstücken von der Art, aus der Erfahrung kennen.


Drit=

Drittes Kapitel.
Von den Vor- und Nachschlägen.

Erster Abschnitt.
Von den Vorschlägen überhaupt.

§. 1.

Die Vorschläge *) (italiänisch *Appogiature*, französisch *Ports de voix*) gehören zwar mit zu den Manieren; da es aber Vorschläge von sehr verschiedener Dauer ꝛc. giebt, so daß eine etwas ausführliche Anzeige erfordert wird, wenn der Lernende eine nicht gar zu unvollständige Kenntniß davon bekommen soll: so will ich den Vorschlägen ein eigenes Kapitel widmen.

Die Lehre von den Vorschlägen wird, wie mich dünkt, in verschiedenen Anweisungen zu unvollständig vorgetragen. G. F. Wolf **) schreibt sogar: „Die Vorschläge „sind am leichtesten zu fassen ꝛc.“ Und doch kenne ich keine Manier, die gegenwärtig auf so verschiedene Art behandelt werden muß, und daher so viele Regeln und Einschränkungen erfordert, als der Vorschlag.

§. 2.

Unstreitig sind die Vorschläge größtentheils ein Werk des Geschmackes; daher lassen sich nur mit großer Schwierigkeit allgemeine Regeln darüber festsetzen, weil der Geschmack, wie bekannt, wenigstens in Nebendingen sehr verschieden ist. ***) Sollte man in streitigen Fällen — deren es in Ansehung der Vorschläge viele

*) Ehedem nannte man die Vorschläge Accente. S. Matthesons vollkomm. Kapellmeister S. 112. Walthers Lexicon: Accent u. a. m. Hier und da ist diese Benennung noch gewöhnlich.

**) Unterricht im Klavierspielen, zweyte ganz umgearbeitete Auflage, S. 66.

***) Und überhaupt in allem, was die Form und Manier, oder die Art und Weise betrifft, wie etwas ausgedruckt werden soll, wohl verschieden bleiben wird.

Daß übrigens der Geschmack oder die sinnliche Beurtheilungskraft, wie Eberhard in seiner Theorie der schönen Wissenschaften lehrt, nach Grundsätzen bestimmt werden kann und muß, ist keinem Zweifel unterworfen. Nur aber möchten diese Grundsätze, auf Musik angewandt, noch nicht hinlänglich bestimmt und allgemein genug verbreitet seyn. Es wäre daher sehr

viele giebt — sicher entscheiden können, so müßten wenigstens die größten Meister einerley Geschmack haben. Daß es aber in der Musik noch nicht so weit gekommen ist, lehrt die Erfahrung. Denn gewiß herrscht in den Werken eines Bach, Haydn, Mozart 2c. nicht einerley Geschmack. Gesetzt aber, dies wäre bey allen großen Komponisten jeder Nation im Ganzen genommen der Fall: so würde daraus doch nicht folgen, daß sie bis auf den kleinsten Umstand zusammen treffen müßten. Wie nun alsdann, wenn Ein geschmackvoller Tonsetzer oder Schriftsteller über Musik da einen langen Vorschlag verlangt, wo ihn der Andere kurz, oder gar nicht, haben will? Und doch lassen sich allgemeine Regeln darüber nur von den praktischen Werken guter Tonsetzer abziehen.

Jedoch ich will keine weitläuftige Untersuchungen hierüber anstellen; denn gewiß wird es, nach dem Wenigen, was ich davon gesagt habe, nicht auffallend seyn, wenn ich in einzelnen Fällen meinem eigenen Geschmacke gefolget bin, und von den gegebenen Regeln verdienstvoller Tonlehrer abweichen zu müssen glaubte.

§. 3.

Die Vorschläge werden als Verzierungen des unmittelbar darauf folgenden Tones angebracht, von welchem sie auch ihre Dauer erhalten. (S. §. 9.) Größtentheils pflegt man sie durch einzelne (kleine) Nötchen vor den gewöhnlichen größern Noten anzudeuten. *) Man bedient sich der Vorschläge, um dadurch mehr Zusammenhang, Reiz, Lebhaftigkeit, fließenden Gesang 2c. in ein Tonstück zu bringen, die Harmonie durch eingemischte Dissonanzen mannigfaltiger zu machen u. dgl. m. Gegenwärtig sind die Vorschläge ein ziemlich wesentlicher Theil der Musik, da man hingegen ehedem, als der Gebrauch der Dissonanzen nur selten war, die Vorschläge sehr sparsam anbrachte. **)

Die

sehr zu wünschen, daß ein Mann von Eberhards ausgebreiteten Kenntnissen über den Geschmack in der Musik eine eigene Abhandlung schreiben möchte.

*) Sulzer sagt: „Vorschlag. Ein Ton, der in der Melodie zur Verzierung, als eine Stufe, „von der man auf den eigentlichen Ton, der folgen sollte, kommt, angeschlagen wird. Er „ist allezeit die Ober= oder Untersecunde des Tones, auf den man gehen will 2c." Quanz und Marpurg schreiben: „Die Vorschläge sind eine Aufhaltung der vorigen Note." In Löhleins Klavierschule heißt es: „Vorschläge sind kleine Nötchen, so man vor ordinaire setzet." Ich enthalte mich, über diese Definitionen zu urtheilen, und unternehme es nicht, die Vorschläge zu definiren, weil meine Kräfte dazu nicht hinreichen. — Hoffentlich wird der Anfänger durch die obige etwas längere Beschreibung einen Begriff von den Vorschlägen bekommen.

**) Als Dissonanzen haben die Vorschläge — wenn man etwa die strenge Schreibart davon ausnimmt — das Vorrecht, daß sie allenfalls frey (nicht vorbereitet) eintreten können. Ver=

thei=

Die kleinen Nötchen, deren oft mehrere unmittelbar nach einander vorkommen, sind hierunter nicht mit begriffen. Diese gehören in das Kapitel von den Manieren.

Ehedem bezeichnete man die (kurzen) Vorschläge nicht durch kleine Nötchen, sondern durch den so genannten custos (~). S. Heinicken Anweisung 2c. S. 525. In französischen Lehrbüchern findet man sie durch einen in ihrer Sprache gewöhnlichen Accent (ˊ) oder auch so: (angezeigt. S. *Rousseau* Dictionaire &c. de *saint Lambert* Les Principes du Clavecin &c. Auch durch kleine Kreuze (+) bestimmte man hin und wieder die Vorschläge.

§. 4.

Bey der Lehre von den Vorschlägen hat man vorzüglich zweyerley zu untersuchen, nämlich: 1) wo kann ein Vorschlag angebracht werden? 2) wie muß ihn der Spieler eintheilen und vortragen?

Für das Erstere sorgen die mehrsten Komponisten selbst; denn sie fügen ihren, besonders für das Klavier geschriebenen, Tonstücken gemeiniglich die nöthigen Vorschläge bey. Daher könnte diese Frage vielleicht ganz unbeantwortet bleiben. Da sichs jedoch zuweilen zuträgt, daß man einen Vorschlag nicht angedeutet hat, welchen ein mäßig geübtes Ohr ungern vermissen würde: so will ich nur einige Fälle nahmhaft machen, worin Vorschläge statt finden können, wenn nicht andere Gründe, die im siebenten Paragraphen angezeigt werden sollen, dagegen sind.

Tosi spottet in seiner Anleitung zur Singkunst darüber, daß die Komponisten schon damals (1723) die Vorschläge ausdrücklich andeuteten, da man diese Verzierung, seiner Meinung nach, der Willkühr des Sängers überlassen müsse. Er wird aber in den beygefügten gründlichen Zusätzen von Agricola hinlänglich widerlegt. Auffallend ist es indessen, wie Tosi so sehr gegen das Beyfügen der Vorschläge eifern konnte, da er doch die übrigen durch Zeichen 2c. bestimmten Manieren ungeahndet hingehen läßt. Gleich als ob durch einen zur Unzeit angebrachten Vorschlag nicht eben so viel, und in Absicht auf die Harmonie ungleich mehr verdorben würde, als durch einen Pralltriller u. dgl. Weiß denn aber jeder ausübende Musiker besser, als der Komponist selbst, wo ein Vorschlag statt findet, oder nicht?

Vielleicht gewönne die Musik noch mehr, wenn alle lange Vorschläge, ihrer erforderlichen Geltung nach, durch gewöhnliche Noten angedeutet würden, wie es bereits von einigen Komponisten geschieht. Warum aber nicht alle Tonsetzer, wenigstens in zweifelhaften Fällen, sich dieser weit bestimmtern Schreibart bedienen, sehe ich nicht ein. Gewiß würde dadurch mancher Unrichtigkeit in der Ausführung vorgebeugt

theidigen mag ich dies Verfahren der Komponisten nicht in allen Fällen; jedoch kann es zu entschuldigen seyn, so bald das Ohr, als der höchste Richter in Absicht auf die musikalische Grammatik, damit zufrieden ist.

gebeugt werden. Fehlerhaft kann es doch wohl nicht seyn, ein Tonstück so aufzuschreiben, wie es gespielt werden soll. *) Wählte man zu den veränderlich langen Vorschlägen durchgängig die gewöhnlichen Noten, so könnten die unveränderlich kurzen Vorschläge ohne Bedenken durch kleine Nötchen angedeutet werden; denn alsdann wüßte jeder Spieler sogleich, wie er sie einzutheilen hätte. Jetzt müssen wir eine Menge Regeln und Merkmale haben, die am Ende dennoch nicht hinreichend sind, die Dauer aller Vorschläge zu bestimmen.

§. 5.

Wenn nach mehreren kurzen Noten eine etwas lange folgt, die auf einen guten Taktheil fällt und ein konsonirendes Intervall bezeichnet, so kann vor diesem länger auszuhaltenden Tone ein Vorschlag angebracht werden, und zwar von oben, wenn die vorige Note höher a), von unten, wenn sie tiefer steht b). Eben so findet ein Vorschlag statt zwischen absteigenden Terzen c), vor einer wiederholten Note d), bey auf- und absteigenden Sekunden e), vor dem so genannten Schlußtriller f), vor der Schlußnote ganzer g) und halber Tonschlüsse h), besonders wenn (nach der oben gemachten Bemerkung) kürzere Noten vorher gegangen sind i), vor Fermaten k) u. s. w.



*) Wahrscheinlich führte man, wenn ich nicht sehr irre, kleinere Noten zur Bezeichnung der Vorschläge ein, weil diese allenfalls wegbleiben können, ohne daß dadurch der Takt mangelhaft wird, oder weil sich die Vorschläge gemeiniglich wie Dissonanzen zu dem Basse verhalten. Denn da man es ehedem noch nicht wagte, gewisse Dissonanzen (Vorhalte) gerade zu anzubringen, so deutete man sie vielleicht etwas schüchtern nur durch kleine Nötchen an. Da wir aber gegenwärtig kein Bedenken tragen, in verschiedenen Fällen auch die härtesten Dissonanzen durch gewöhnliche Noten anzuzeigen, so könnten wir ganz unbesorgt allen längern Vorschlägen das völlige Bürgerrecht ertheilen.

**) Die meisten Vorschläge stehen nur Eine Stufe höher oder tiefer, als die folgende Note; jedoch giebt es auch Fälle, in welchen ein Vorschlag mehrere Stufen von seiner Hauptnote entfernt ist. Aber nie kann der Vorschlag auf der Stufe der Hauptnote selbst stehen; folglich darf z. B. cis nicht als Vorschlag von c gebraucht werden. Uebrigens sieht man aus den obigen zwey Beyspielen a), daß durch den Vorschlag so wohl der vorhergehende Ton wiederholt, als auch ein Anderer (frey eintretender) angegeben werden kann.



§. 6.

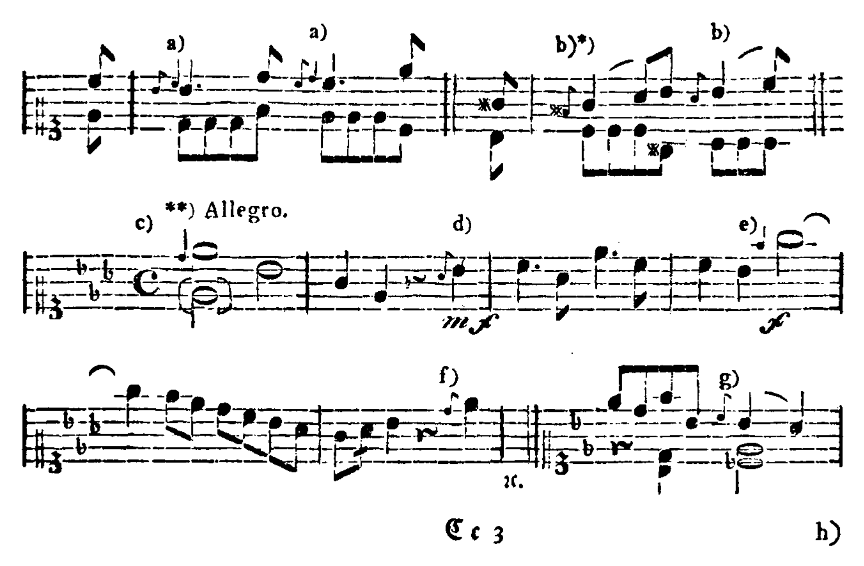
Außer diesen Fällen giebt es noch eine Menge anderer, in welchen Vorschläge angebracht werden können. Jedoch wird dabey nicht nur ein geübtes Ohr, sondern auch Einsicht in die Setzkunst oder wenigstens Kenntniß vom Generalbasse und ein gebildeter Geschmack vorausgesetzt. Wer die erwähnten Eigenschaften und Kenntnisse nicht besitzt, dem ist zu rathen, daß er, vorzüglich wenn mehrere Personen zusammen spielen, bey der simpeln Ausführung bleibe. Ueberhaupt möchte man viele Spieler bitten, die Vorschläge sparsamer anzubringen, da Einige fast keine nur mäßig lange Note damit verschonen. Zwar wird der Vorschlag nicht so bald ekelhaft, als jede andere Manier; aber überhäufte und zur Unzeit angebrachte Vorschläge sind dessen ungeachtet doch auch ganz zweckwidrig, und folglich auf keine Weise zu entschuldigen.

Agricola macht, in den Zusätzen zu Tosis Anleitung zur Singkunst, über den so sehr eingerissenen Mißbrauch der willkührlich angebrachten Vorschläge die folgende in der That sehr treffende Anmerkung. „Aber wie, wenn es nun beynahe nöthig schiene, „Warnungszeichen zu erfinden, wo kein Vorschlag gemacht werden soll, um der „Vorschlagssucht der neuesten Sänger und Instrumentisten, welche hierin, um die „Wette, einander nachzuahmen suchen, Einhalt zu thun? rc."

§. 7.

§. 7.

Damit man aber einigermaßen wisse, wo Vorschläge übel angebracht wären, so will ich zur Warnung nun auch einige Fälle von dieser Art nahmhaft machen. Hierher gehören die Vorschläge, besonders von unten hinauf, welche vor einem andern ausdrücklich angezeigten Vorschlage stehen; dieser letztere mag nun durch ein kleines Nötchen a) angedeutet, oder (als eine Hauptnote) ausgeschrieben seyn b). Auch ist es nicht gut, zu Anfange eines Tonstückes c), eines einzelnen Gedankens d), eines so genannten Einschnittes e), oder nach einer Pause f), und vor gewissen Dissonanzen, welche vorbereitet werden müssen g), Vorschläge anzubringen. Ferner muß man sich der Vorschläge enthalten, wenn durch sie eine Härte h) oder ein Fehler in der Harmonie i) entsteht. Bey trotzigen und scharf zu accentuirenden Stellen k), vor einer tiefern Schlußnote nach einem Triller, wie bey l), thut der Vorschlag ebenfalls keine gute Wirkung u. s. w.



*) Doch findet vor solchen längern Vorschlägen alsdann noch ein zweyter kurzer Vorschlag von oben herein statt, wenn der Ton, welcher eigentlich ein ausgeschriebener Vorschlag ist, vorher schon auf einem schlechten Takttheile da war, wie in dem Beyspiele d) §. 5.

**) Weil durch den Vorschlag unter andern eine unvorbereitete, folglich zu harte Dissonanz entstehen würde. So auch bey d) e) und f).





Die Anwendung auf mehrere Fälle wird ein Geübter leicht machen können. (Anfängern dürfte der fünfte und siebente Paragraph wohl nicht ganz verständlich werden, wenn ich auch die darin enthaltenen Winke weitläuftiger aus einander setzen wollte.)

§. 8.

Die Beantwortung der zweyten Frage: wie nämlich die Vorschläge in Ansehung ihrer Dauer eingetheilt und vorgetragen werden müssen? macht den vorzüglichsten Inhalt des gegenwärtigen Kapitels aus. So sehr ich mir es auch angelegen seyn ließ, die Lehre von den Vorschlägen ins Reine zu bringen, so unmöglich fand ich die abgezielte Ausführung meines Planes. Denn die Meinungen der Tonlehrer über diesen Gegenstand sind einander oft ganz widersprechend. Woher das kommen mag, habe ich oben (§. 2.) erwähnt. Damit aber ein Lernender wenigstens in Behandlung der gewöhnlichsten Vorschläge nicht zweifelhaft bleibe, so habe ich zuerst einige allgemeine Regeln aufgenommen, wodurch die Dauer der meisten Vorschläge bestimmt wird. Die Fälle, worüber die Meinungen verschieden sind, folgen alsdann mit den nöthigen Anmerkungen begleitet.

§. 9.

Die Vorschläge werden, wie man sich gewöhnlich ausdruckt, nicht mit in den Takt eingetheilt, ob sie gleich oft von längerer Dauer sind, als die darauf fol-

*) Diese modischen Vorschläge müssen also mit gehöriger Behutsamkeit und Einsicht angebracht werden.

**) Wenn ein Gedanke trotzig ꝛc. vorgetragen werden soll, so würden ähnliche Vorschläge ganz zweckwidrig seyn, weil dadurch die Melodie eine gewisse Geschmeidigkeit bekommt, die sie in solchen Fällen nicht haben soll.

folgenden Noten (Hauptnoten *) selbst; oder bestimmter: Ein Takt, in welchem Vorschläge enthalten sind, ist schon ohne diese Vorschläge vollzählig, daher muß irgend einer Note, nämlich der unmittelbar darnach folgenden, von ihrer Dauer so viel entzogen werden, als die Geltung des hinzu gekommenen Vorschlages beträgt. Z. B.



In dem zweyten Takte hat zwar das h schon allein die erforderliche Dauer von vier Vierteln, daher scheint der Vorschlag, wenn er die halbe Geltung der Hauptnote bekommen soll, eine Unrichtigkeit im Takte zu verursachen. Allein die zwey Viertel, deren Dauer der Vorschlag erhält, werden dafür der Hauptnote h entzogen, folglich bleiben für dieses h nun nicht mehr vier, sondern nur zwey Viertel übrig. Aus eben dem Grunde behält das $\bar{\bar{d}}$ im dritten Takte nicht die Dauer einer halben Taktnote, sondern nur eines Viertels, nämlich:



Und so wird jeder Note mit einem Vorschlage bald mehr bald weniger von ihrer Geltung entzogen, je nachdem der Vorschlag, gewissen noch zu bestimmenden Regeln gemäß, länger oder kürzer dauern muß. Da aber die Vorschläge ihre Geltung allemal von der **folgenden** Note erhalten, so dürfen sie auch nicht eher eintreten, als bis an ihrer Stelle die Hauptnote selbst eintreten würde. In der Kunstsprache sagt man: **die Vorschläge fallen in die Zeit der folgenden Hauptnote.**

Diejenigen kleinen Nötchen, welche ihre Dauer von der vorhergehenden Note bekommen, oder in die Zeit der vorigen Note fallen, heißen **Nachschläge**. S. §. 27. ff.

§. 10.

Man pflegt die Vorschläge gewöhnlich in zwey Klassen zu bringen; in die erste gehören die **veränderlich langen**, in die zweyte aber die **unveränderlich kur-**

*) Man pflegt die Noten, vor welchen ein Vorschlag steht, gemeiniglich Hauptnoten zu nennen, um sie dadurch von den kleinen Nötchen zu unterscheiden. Der Kürze wegen werde ich mich der erwähnten Benennung zuweilen bedienen.

kurzen Vorschläge. Unter der ersten Gattung versteht man diejenigen Vorschläge, welche eine längere oder kürzere Dauer bekommen, je nachdem sie vor einer längern oder kürzern Note stehen. Sie verhalten sich größtentheils wie Dissonanzen zu dem Basse ꝛc. und kommen gewöhnlich nur vor anschlagenden Noten auf dem guten Takttheile ꝛc. vor. In langsamer Bewegung finden sie auch wohl auf jedem Takttheile (oder Gliede) statt. *)

Unter den unveränderlich kurzen Vorschlägen versteht man alle die, welche immer nur eine sehr kurze Dauer erhalten, die folgende Note mag nun ihrer Geltung nach lang oder kurz seyn. Diese unveränderlichen Vorschläge kommen nicht selten bey solchen Noten vor, welche auf den schlechten Takttheil oder nur auf durchgehende Taktglieder fallen. Uebrigens versteht es sich von selbst, daß die veränderlichen Vorschläge mehr vor langen, so wie die unveränderlichen mehr vor kurzen Noten angebracht werden.

Anm. 1. Lang heißt ein Vorschlag, wenn er entweder die Hälfte oder einen noch größern Theil von der Dauer der folgenden Note bekommt. So würde z. B. in langsamer Bewegung ein Vorschlag, welcher vor einem Sechzehntheile die Dauer eines Zweyunddreyßigtheiles erhielte, noch immer lang heißen.

Kurz wird ein Vorschlag genannt, wenn er, ohne Rücksicht auf die folgende Note, nur eine sehr kurze Dauer bekommt, und folglich vor einer ganzen Taktnote nicht merklich länger währet, als vor einem Achtel u. s. w.

Bey a) folgen lange und bey b) kurze Vorschläge. Die Dauer der Letztern läßt sich aber nicht bequem durch gewöhnliche Noten bestimmen.



b)

*) So lehrt Agricola in der mehrmals gedachten Anleitung zur Singkunst von Tosi. Er nimmt aber z. B. in dem Viervierteltakte nur zwey Takttheile an, und nennt die Viertel Glieder, die Achtel aber anschlagende und durchgehende oder gute und schlimme Noten u. s. w.



Höchstens ein Sechzehntheil in sehr geschwinder, ein Zweyunddreyßigtheil in mäßiger, oder etwa ein Vierundsechzigtheil in langsamer Bewegung gilt also ein kurzer Vorschlag; d. h. er bekommt nur einen sehr kleinen kaum merklichen Theil von der Dauer der folgenden Note, so daß diese dadurch sehr wenig von ihrer Geltung verliert. Die bey b) enthaltenen kurzen Vorschläge, wobey ein mittelmäßig geschwindes Zeitmaß voraus gesetzt wird, sind leichter zu spielen, als man dem Anscheine nach vermuthen sollte. Denn das g wird nur einmal angeschlagen, und alsdann ausgehalten. Aber von der Taste a hat man den Finger, so bald die Dauer des Vorschlages vorüber ist, sogleich wieder ab zu heben. Dies Letztere muß überhaupt bey allen Arten von Vorschlägen beobachtet werden.

Anm. 2. Einige Tonlehrer nennen die veränderlichen (langen) Vorschläge, um sie von den kurzen zu unterscheiden, **Vorhalte**. Wider diese Benennung möchte nicht viel Erhebliches einzuwenden seyn; aber nur Schade, daß dadurch in Absicht auf die erforderliche Eintheilung ꝛc. nicht das Geringste gewonnen wird. Denn nun weiß der Lernende so wenig, als vorher, ob durch das kleine Nötchen ein Vorhalt, oder nur ein Vorschlag angezeigt werden soll, weil die harmonischen Gründe dieser Verschiedenheit wenigstens dem Anfänger nicht zu Merkmalen dienen können. *)

Zweyter Abschnitt.

Von den veränderlichen Vorschlägen. (Vorhalten.)

§. 11.

Die Dauer der gewöhnlichsten veränderlich langen Vorschläge läßt sich durch folgende drey Hauptregeln bestimmen.

Erste

*) Der Vorhalt muß eigentlich vorbereitet seyn, und soll blos auf dem guten (folglich nie auf einem schlechten) Takttheile eintreten; auch darf er nur Eine Stufe von der Hauptnote entfernt seyn ꝛc. welches bey dem Vorschlage nicht nothwendig ist. Doch erlauben sich die Komponisten hierin häufige Ausnahmen.

Erste Regel:

Der Vorschlag bekommt die halbe Dauer der folgenden Note, wenn diese in zwey gleiche Theile (Hälften) getheilt werden kann.

Die Fälle dieser Art sind in der ersten Anmerkung des vorigen Paragraphen unter a) enthalten. Noch merke man hierbey, daß es in Absicht auf die Geltung der Vorschläge völlig einerley ist, ob ein Vorschlag höher oder tiefer steht, als seine Hauptnote. Aber die Vorzeichnung eines Tonstückes hat Einfluß auf die Vorschläge. Wenn daher fis oder b rc. vorgezeichnet ist, so bezieht sich dieses fis oder b nicht nur auf die Hauptnoten, sondern zugleich mit auf die Vorschläge.

Bey dieser ersten Regel muß ich eine sehr nöthige Anmerkung machen. Viele Notenschreiber, auch wohl verschiedene Komponisten selbst, haben noch immer die üble Gewohnheit, alle Vorschläge, ohne Rücksicht der folgenden längern oder kürzern Note, auf einerley Art, z. B. wie Achtel oder Sechzehntheile rc. zu schreiben, *) obgleich diese kleine Nötchen bald den Werth eines Viertels, bald die Dauer eines Achtels u. s. w. bezeichnen sollen. Man lasse sich daher, besonders bey geschriebenen Noten, nicht durch die Figur verleiten, einem Vorschlage vor einer halben Taktnote nur die Dauer eines Sechzehntheiles zu geben, wenn er so geschrieben seyn sollte; es müßten denn Gründe dazu vorhanden seyn, von welchen weiter unten einige angezeigt werden sollen. Wollte man denn doch die längern Vorschläge ebenfalls durch kleine Nötchen andeuten, so könnte und sollte man dadurch auf alle Fälle die jedesmal erforderliche Dauer dieser Vorschläge genau bestimmen, z. B. 𝅗𝅥 𝅘𝅥 𝅘𝅥𝅮 rc. Geschieht das nicht, so ist die richtige Eintheilung derselben auch von Geübtern nicht immer zu erwarten.

§. 12.

Zweyte Regel:

Vor punktirten (dreytheiligen) Noten bekommt der Vorschlag zwey Theile, (d. h. die völlige Dauer der Note) für die Hauptnote selbst bleibt folglich nur Ein Theil (oder die Dauer des Punktes) übrig. Z. B.

*) Sogar in manchen übrigens sehr guten Lehrbüchern trifft man diese — wenn ich mich recht gelinde ausdrucken soll — unbestimmte Schreibart an. Quanz z. B. schreibt in seinem Versuch rc. fast alle Vorschläge wie Achtel, und erschwert dadurch die ohnedies nicht leichte Lehre von den Vorschlägen noch mehr. S. 77. heißt es unter andern: „Es liegt eben nicht viel „daran, ob sie (die kleinen Nötchen) mehr als einmal, oder gar nicht geschwänzt sind. Doch „werden sie mehrentheils nur einmal geschwänzt rc." Ehedem mochte diese Schreibart eher zu entschuldigen seyn, als gegenwärtig.



Die nachstehende Ausführung bey a) ist in gewissen Fällen z. B. in langsamer Bewegung, bey affektvollen Gedanken *rc.* ebenfalls nicht ungewöhnlich. Doch wählen sorgfältigere Komponisten, wenn sie diese Eintheilung haben wollen, die bestimmtere Schreibart bey b).



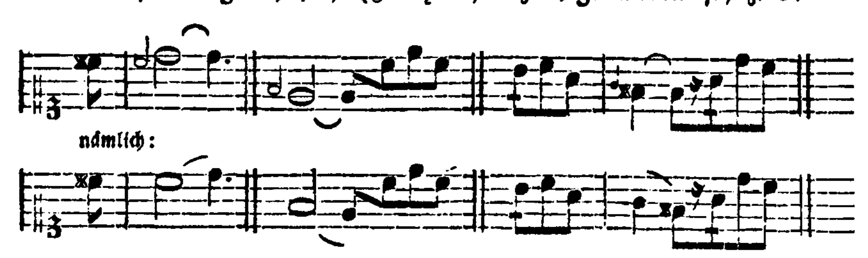
Oft erfordert es die Einheit *rc.* (oder ein §. 25. anzuzeigender Grund) von dieser zweyten Regel abzuweichen, und den Vorschlag vor einer punktirten Note nur ein Drittel der Dauer, die Hauptnote selbst aber zwey Theile gelten zu lassen, wie in diesem Beyspiele.



§. 13.

Dritte Regel:

Der Vorschlag bekommt die völlige Dauer der folgenden Note, wenn an diese eine gleich hohe (gewöhnlich kürzere) gebunden ist, z. B.



Auch alsdann befolgt man die obige Regel, wenn die erste von beyden Noten punktirt ist. Beyspiele dieser Art kommen sehr häufig im $\frac{6}{8}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$ ꝛc. Takte vor, nämlich:



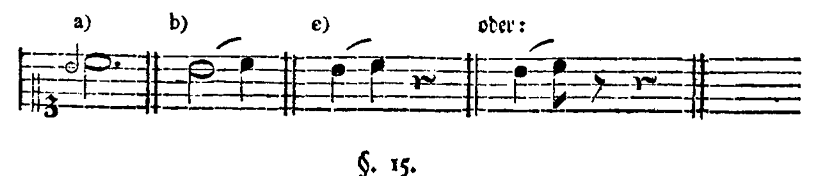
Wider diese dritte Regel wird sehr oft verstoßen, ich will sie daher allen Lernenden angelegentlichst empfehlen.

§. 14.

Bey Vorschlägen vor Noten, nach welchen Pausen folgen, wollen einige Tonlehrer ebenfalls die im vorigen Paraaraphen enthaltene Regel befolgt wissen. Jedoch schränken sie sich dabey vorzüglich nur auf zärtliche ꝛc. Stellen ein. Sonach bekäme der Vorschlag die völlige Dauer der Hauptnote, und diese fiele alsdann in die Zeit der Pause, z. B.

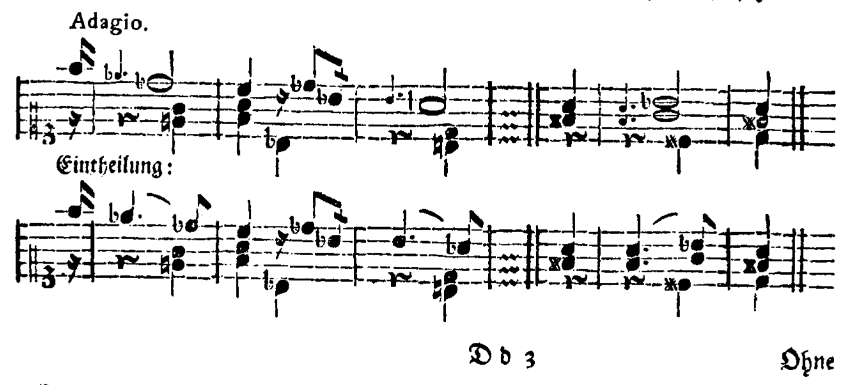


Etwas mehr Bestimmtheit in der Schreibart wäre auch in diesem Falle nöthig. Denn soll der Vorschlag wirklich die angezeigte Dauer bekommen, so müßte statt der Pause ein Punkt stehen a), oder man würde noch sicherer die erforderliche Geltung des Vorschlages durch gewöhnliche Noten bestimmen, wie bey b). Soll aber der Vorschlag nur die Hälfte von der Dauer seiner Hauptnote erhalten, so wäre durch die Schreibart bey c) aller Zweifel gehoben.



§. 15.

Außer den, in diesen drey Hauptregeln, erwähnten Fällen, giebt es noch gewisse Vorschlage, welche eines besondern Affektes wegen mehr, als die Hälfte, von der Dauer der folgenden Note bekommen. Die sorgfältigern Komponisten zeigen diese etwas seltnern Vorschläge durch ein punktirtes Nötchen an, *) z. B.



*) In C. P. E. Bachs Probestücken S. 15 u. 16. kommen einige Vorschläge von der Art vor.

Ohne den Punkt nach dem kleinen Nötchen möchten auch geübtere Spieler die Stellen nicht immer errathen, wo die angezeigte Eintheilung statt findet, und von guter Wirkung ist. Man könnte dergleichen Vorschläge punktirte oder verlängerte nennen.

Noch einer besondern Gattung verlängerter Vorschläge gedenket Mozart in seiner gründlichen Violinschule. Er schreibt nämlich S. 197. der zweyten Auflage: „Wenn „man aber eine halbe Note, bey den oben angemerkten zweenen Zufällen *), mit „dem Vorschlage abspielen will; so bekömmt der Vorschlag drey Theile der halben „Note, und bey dem vierten Theile nimmt man erst den Ton der halben Note. Z. E.

„So schreibt mans:



So weit Mozart.

Ich zweifle sehr, ob die verlangte Ausführung allgemein und immer richtig seyn möchte. Wollte man sie aber haben, und die Dauer dieser Vorschläge nicht durch gewöhnliche Noten anzeigen, so müßte man etwa dem kleinen Nötchen einen Punkt beyfügen, wie hier:



denn gewiß errathen sonst nur Wenige die erwähnte Eintheilung. Uebrigens könnte man noch fragen, warum diese Regel nur bey Vorschlägen vor einer halben Taktnote statt finden solle.

---

§. 16.

*) Diese zwey Fälle sind, wie der Verfasser sagt: „1) Bey punktirten Noten; 2) bey halben „Noten, wenn sie im Dreyvierteltakte gleich Anfangs stehen, oder wenn im Zweyviertheil „oder Vierviertheiltakte nur eine oder höchstens zwo vorkommen, davon eine mit dem Vor„schlage bemerket ist."

§. 16.

Bey mehrstimmigen Griffen bezieht sich ein einfacher Vorschlag blos auf die Note, vor welcher er steht. Der in dem nachstehenden Beyspiele a) angezeigte Vorschlag hat daher auf die zweyte (untere) Stimme keinen Einfluß. Jedoch hüte man sich in ähnlichen Fällen vor der zwar sehr gewöhnlichen, aber fehlerhaften Ausführung bey b). Denn der Spieler soll in der zweyten Stimme nicht pausiren, bis die Dauer des Vorschlages vorüber ist, sondern den Ton c mit dem Vorschlage (f) zugleich angeben. Folglich muß dieser Takt so gespielt werden, wie bey c).

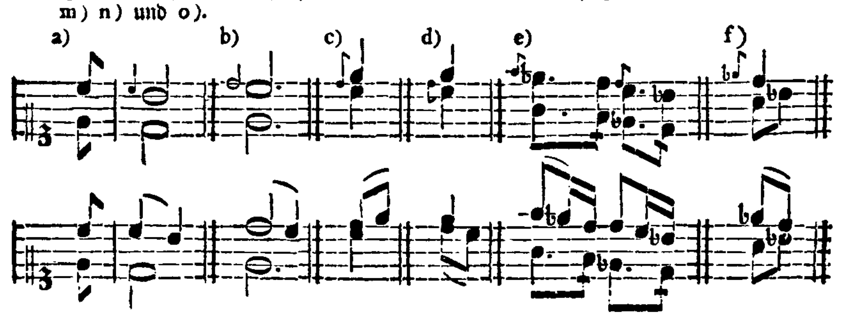


Man stelle sich die beyden Stimmen, welche in Tonstücken für das Klavier 2c. zur bequemern Uebersicht in Eine Notenreihe geschrieben werden, jede einzeln (auf einem besondern Blatte) für zwey Spieler ausgeschrieben vor, wie hier bey a) und b):



so wird es einleuchtend, daß in der zweyten Stimme, während der Dauer des Vorschlages keine Pause statt finden kann.

Ich will noch einige ähnliche zum Theil verführerische Stellen einrücken, und statt einer weitern Erklärung die richtige Ausführung beyfügen. Nur dies Einzige bemerke ich dabey, daß man die Vorschläge, welche sich auf so genannte Mittel = oder untere Stimmen beziehen, durch abwärts gestrichene Nötchen anzudeuten pflegt, im Fall dies außerdem nicht zu errathen wäre, wie in den folgenden Beyspielen d) i) m) n) und o).



g) h) i) k) l) m)

n) o) p)

§. 17.

Soll Eine Stimme später eintreten, als die Andere, so wird es durch beygefügte Pausen bestimmt, wie in den Beyspielen a). Die Vorschläge erhalten dessen ungeachtet die ihnen zukommende Geltung aa). Bey b) werden beyde Stimmen durch den Vorschlag aufgehalten, und treten nachher zugleich ein.





Die nicht ganz ungewöhnliche Schreibart bey b) ist, genau genommen, falsch; denn der Vorschlag kann, als Dissonanz, nicht verdoppelt werden. Der Spieler bleibt jedoch bey der ihm vorgeschriebenen Eintheilung, und überläßt es dem Komponisten, sich deswegen zu vertheidigen.

§. 18.

Wenn nach einem Vorschlage über der **Hauptnote** eine Manier steht a), so behält der Vorschlag dennoch seine gehörige Dauer, und die Manier fällt in die Zeit der Hauptnote b). Steht aber die Manier über dem **Vorschlage** c), so wird sie auch beym Eintritte des Vorschlages gespielt d). Man verweilt nachher so lange, bis die Dauer desselben vorüber ist e). Nur alsdann, wenn die Manier zwischen dem Vorschlage und der Hauptnote steht f), wird die Manier erst nach dem Vorschlage d. h. kurz vor der Hauptnote angebracht g).



Von den Manieren selbst im folgenden Kapitel.

---

§. 19.

In Absicht auf den **Vortrag** aller der erwähnten veränderlichen Vorschläge hat man folgende zwey Regeln zu beobachten:

1) Jeder veränderliche Vorschlag muß **stärker** angegeben werden, als der folgende (vermittelst einer Hauptnote angedeutete) Ton selbst, also ungefähr so:



Weil der durch die Hauptnote bezeichnete Ton schwach und gleichsam unvermerkt abgezogen wird, so nennt man diese Art des Vortrages den **Abzug**. (Auch wenn der Vorschlag ausgeschrieben ist, wie oben bey a) und b), bedient man sich der nur eben erwähnten Spielart.)

2) Jeder Vorschlag muß an den folgenden Ton geschleift (gezogen) werden, es mag ein Bogen darüber stehen a), oder nicht b). Fehlerhaft wäre also der Vortrag bey d), da hingegen die bey c) angezeigten beyden Arten der Ausführung, nach Umständen, richtig sind.



Anm. zu 1). Die Vorschläge fallen immer in die gute oder wichtigere Zeit des Taktes, oder der jedesmaligen Note, daher müssen sie schon in dieser Rücksicht stärker angegeben werden, als der darauf folgende Ton. Sodann verhalten sich, der oben gemachten Bemerkung nach, die mehrsten Vorschläge, zu dem Basse oder zu irgend einer andern Stimme, bald mehr bald weniger dissonirend. Da nun, dem guten Vortrage gemäß, (wie am gehörigen Orte erklärt werden soll,) die Dissonanzen merklich stärker angeschlagen werden, als die konsonirenden Intervalle, so läßt sich auch hiervon die Anwendung auf die veränderlichen Vorschläge machen.

Eine andere Frage aber ist die: ob sich diese Regel zugleich auf die kurzen Vorschläge bezieht. Hierüber sind die Meinungen der Tonlehrer verschieden. Einige z. B. **Agricola** *), **Bach** **), **Marpurg** ꝛc. ***) wollen alle Vorschläge, folglich auch die unveränderlich kurzen, stark vorgetragen haben; da hingegen **Mozart** ****) das Gegentheil verlangt. Die übrigen Schriftsteller der Musik, welche eine Stimme hierbey haben könnten, schweigen ganz hiervon. — Dies Letztere ist auch wohl das sicherste Mittel, allem Widerspruche zu entgehen; nur möchte damit dem wißbegierigen Lernenden nicht viel gedient seyn.

Da

*) Tosi, Anleitung zur Singkunst, S. 64.

**) Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen, erst. Th. S. 16

***) Anleitung zum Clavierspielen, S. 48.

****) Gründliche Violinschule, S. 200. 207.

Da diese unveränderlichen Vorschläge meistentheils durchgehend sind und, nach Sulzers Ausdruck, in der Harmonie nicht in Betrachtung kommen, da sie sogar oft vor einem andern ausgeschriebenen Vorhalte stehen u. s. w. so würde ich die kurzen Vorschläge, im Ganzen genommen, lieber schmeichelnd, als zu stark, vortragen, und den Nachdruck auf den folgenden Ton legen. Doch gebe ich gerne zu, daß in verschiedenen Fällen Gegengründe vorhanden seyn können, die Ausnahmen hiervon nöthig machen.

Anm. zu 2.) Das Absetzen in dem obigen zweyten Beyspiele c) erlaube man nur bey solchen Stellen, womit zugleich ein Gedanke geendigt wird, der also von dem Vorhergehenden getrennet werden soll, d. h. nach einem Tonschlusse, oder bey dem Ende einer musikalischen Periode f), bey einem Einschnitte g) u. dgl.



Außerdem aber kann dieses Absetzen nicht statt finden. Ich halte es daher für fehlerhaft, wenn Löhlein in seiner Violinschule S. 45. die nachstehenden Noten bey h) so spielen läßt, wie bey i); da auf diese Art ein Gedanke, wenn ich so sagen darf, zerstückelt wird.



Dritter Abschnitt.

Von den unveränderlichen Vorschlägen.

§. 20.

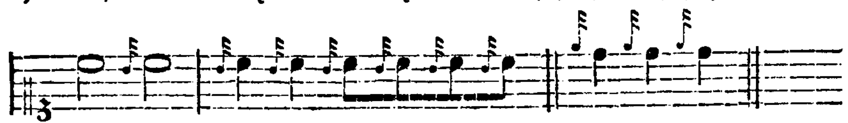
Es ist bereits oben (§. 10.) erinnert worden, daß die unveränderlichen Vorschläge nur einen sehr kleinen fast unmerklichen Theil von der Dauer der folgenden Note erhalten. Da bey der nachlässigen Schreibart mancher Komponi-

sten ꝛc. die Figur des kleinen Nötchens nicht immer ein sicheres Kennzeichen langer oder kurzer Vorschläge ist: so kommt es hier vorzüglich darauf an, die Fälle zu bestimmen, in welchen ein Vorschlag kurz werden muß, oder zur zweyten Hauptklasse gehört. Alles was ich mit einiger Zuverlässigkeit hiervon zu sagen weiß, das folgt hier.

§. 21.

Unveränderlich oder von kurzer Dauer sind alle Vorschläge:

1) Welche vor einer mehrmals wiederholten Note (c, c, c ꝛc.) stehen:



2) Vor einer (besonders etwas kurzen) Note, nach welcher mehrere von gleicher Geltung folgen:





3) Vor kurz abzusetzenden (gestoßenen) Tönen:



4) Vor springenden Intervallen:



5) Zu Anfange eines Satzes, oder eines einzelnen Gedankens ꝛc. desgleichen nach einer Pause:



(Daß in solchen Fällen Vorschläge überhaupt nicht viel taugen ist §. 7. bey c) d) e) und f) erinnert worden.)

6) Vor Rückungen: (synkopirten Noten:)



(Oft sind auch die Vorschläge vor Noten, nach welchen rückende folgen, wie bey a), mit unter dieser Regel begriffen.)

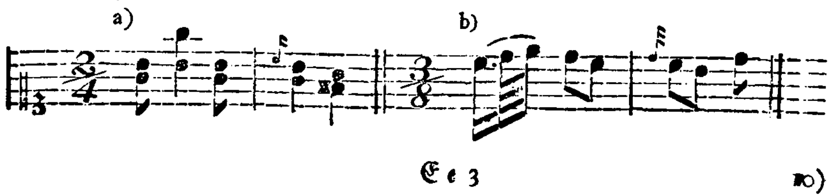
7) Wenn vorher eine ähnliche Eintheilung verlangt worden ist:



8) Vor punktirten Noten in etwas geschwinder Bewegung a), besonders zwischen Sprüngen b):



9) Vor Einschnitten a) *), besonders wenn durch einen etwas längern Vorschlag in diesem Falle eine Monotonie (fehlerhafte Eintönigkeit) entstände, wie bey b):



 10)

10) Wenn der Gesang eine Stufe steigt, und sogleich wieder in den vorigen Ton zurück tritt *):



§. 22.

In allen den angezeigten Fällen sind die Tonlehrer so ziemlich einerley Meinung; allein unter den folgenden Vorschlägen befinden sich verschiedne, welche man **unbestimmte** oder **zweifelhafte** u. dgl. nennen könnte, weil sie nach Umständen doch eine etwas längere Dauer erhalten müssen, als die wirklich kurzen, oder weil diese Vorschläge auch wohl ohne Rücksicht der Verbindung rc. in welcher sie vorkommen, von Einigen **lang**, von Andern aber **kurz** verlangt werden. Ich überlasse es billig Jedem, auf welche Seite er treten will, doch kann ich nicht umhin, meine Meinung über die jedesmal erforderliche Dauer der erwähnten Vorschläge in den beygefügten Anmerkungen zu sagen.

---

§. 23.

Größtentheils kurz werden die Vorschläge:

11) Vor mehreren auf- oder absteigenden geschleiften Sekunden:

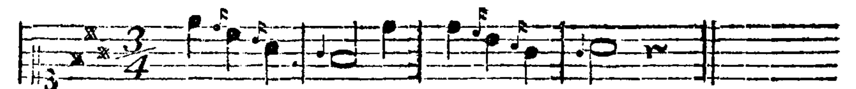


Die Vorschläge in dem Beyspiele c) sollen, wie Einige lehren, lieber lang, nämlich als Achtel, gespielt werden d). Von den Vorschlägen vor langen Noten auf dem guten Takttheile bey e) sagt Agricola in Tosi's Anleitung S. 72: „Dergleichen Vor-

*) Diese beyden Regeln leiden schon häufige Ausnahmen z. B. in langsamer Bewegung, oder wenn nach dem Vorschlage (über der Hauptnote) eine Manier folgt u. s. w.

„Vorschläge wie diese aber, werden nicht gar so kurz als die unveränderlichen, doch „auch nicht nach der Regel der veränderlichen gemacht Sie sind also gleichsam das „Mittel zwischen jenen beyden." Ich würde diesen Vorschlägen höchstens nur die Dauer eines Achtels geben; doch gefallen sie mir als kurze Vorschläge eingetheilt noch besser.

12) Vor Terzen im Absteigen:



Einige behaupten, man dürfe nur zwey solche Vorschläge kurz angeben, der dritte hingegen müsse lang bleiben. In dem obigen Beyspiele ist dies allerdings der Fall, weil im zweyten Takte eine andere Bewegung eintritt u. s. w. Aber allgemein kann diese Regel nicht seyn. Warum sollte man wohl dem dritten Vorschlage in den folgenden Beyspielen a) eine längere Dauer geben, als den beyden ersten Vorschlägen? Ich würde vielmehr die Ausführung bey b) anrathen, und diese Vorschläge schmeichelnd vortragen, weil sie unstreitig den Gesang nicht so wohl sehr lebhaft, als vielmehr gefälliger machen sollen. Aus diesem Grunde will sie Bach im Adagio mit Recht nicht zu kurz, sondern ungefähr wie ein Drittel oder den dritten Theil einer Triole eingetheilt haben d). Noch andere Tonlehrer verlangen, man solle diese Vorschläge, nach Art der Franzosen, in der Zeit der vorigen Note angeben, wie bey e) oder f).



Die letztern beyden Arten der Eintheilung würde ich in deutschen Tonstücken eher widerrathen, als empfehlen; weil man nicht voraussetzt, daß der Komponist dabey auf die französische Spielart oder den so genannten Lombardischen Geschmack Rücksicht genommen habe.

13) Vor zweygliedrigen Figuren:



Die

Die Eintheilung dieser Vorschläge ist schon unter No. 2. §. 21. mit begriffen. Der erwähnten Regel nach müssen die angezeigten Vorschläge kurz angegeben werden, wie hier bey b). Folglich ist die nicht ungewöhnliche Eintheilung bey c), wo aus den Achteln mit Vorschlägen förmliche Triolen werden, offenbar falsch, und wäre höchstens nur alsdann zu entschuldigen, wenn der Komponist gegen zweygliedrige Figuren Triolen gesetzt hätte, wie bey d).

14) Vor Triolen und andern dreygliedrigen Figuren:



Da die Triolen drey= und nicht viergliedrige Figuren sind und bleiben sollen, so folgt von selbst, daß die Eintheilung bey b) richtig und die bey c) falsch ist. Indeß giebt es doch einzelne Fälle, in welchen man aus Gründen die letztere Eintheilung nicht unschicklich wählen würde. Wenn z. B. vor einer Triole mit einem Vorschlage mehrere viergliedrige Figuren vorher gehen, wie hier bey d):



so würde das Ganze in Rücksicht der Einheit, der Bewegung ꝛc. verlieren, wenn man, statt der sonst fehlerhaften Eintheilung bey e), die bey f) wählte. Wären zwischen mehrere viergliedrige Figuren einzelne Triolen mit Vorschlägen eingeschaltet g), oder gegen eine andere Stimme gesetzt h): so würde die richtige Eintheilung dem Zuhörer gewiß widriger seyn, als jene Ausführung bey c) und e).



In solchen Zusammensetzungen, die sich aber ein guter Tonsetzer nicht leicht erlauben wird, wäre wenigstens der schwächere Spieler zu entschuldigen, wenn er von der richtigen Eintheilung abwiche. Auch nach zweygliedrigen Figuren i), oder in Fällen von der bey k) angezeigten Art, würde es kein großer Fehler seyn, einzelne Triolen mit Vorschlägen in viergliedrige Figuren umzuschaffen.

*) Diese unrichtige Eintheilung ist sogar in dem übrigens guten Werkchen: Die Kunst das Klavier zu spielen, von dem Verfasser des kritischen Musikus an der Spree ꝛc. ausdrücklich vorgeschrieben. S. 22. dritte Auflage.



Nur alsdann muß man bey der eigentlichen (oben bey b) bestimmten) Eintheilung bleiben, wenn in verschiedenen Stimmen Triolen gegen einander zu stehen kommen, wie bey l), oder wenn von mehreren unmittelbar nach einander folgenden Triolen ꝛc. nur einige solcher Figuren Vorschläge haben m).



15) Vor einer Note, nach welcher zwey noch einmal so kurze folgen:



Bey diesen und ähnlichen Figuren werden zwar die Vorschläge fast von allen Tonlehrern kurz verlangt, wie bey b); und in verschiedenen Fällen, wenn z. B. nur eine einzelne Figur von der Art vorkommt, wie unten bey c), oder wenn mehrere ähnliche Figuren unmittelbar nach einander folgen, wie bey d) ꝛc. mag diese Eintheilung gut, und aus harmonischen Gründen nöthig seyn. Allein noch kann ich mich nicht davon überzeugen, daß diese Regel so allgemein und auf jeden Fall anwendbar seyn könne. Wenn man in den Beyspielen e), nach vorhergegangenen und vor nachfolgenden viergliedrigen Figuren, die Vorschläge kurz angiebt, so scheint mir der Gang der Melodie gleichsam hinkend zu werden.





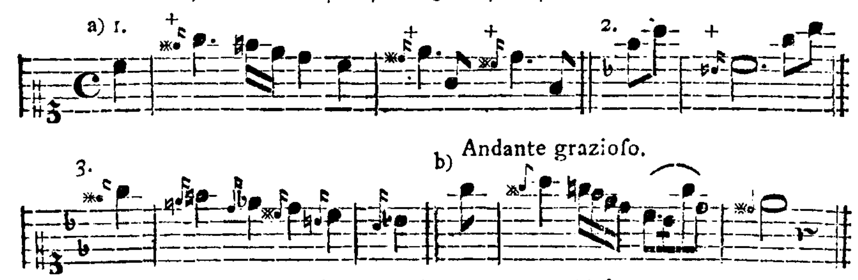
Auch habe ich nur von wenigen geschmackvollen praktischen Musikern ähnliche Stellen f) so wie bey g) eintheilen hören, sondern vielmehr wie bey h).



Indeß mag die Eintheilung bey g) immerhin gewöhnlicher seyn, als die bey h); nur wünschte ich, man wählte bey meinen Arbeiten die Letztere, wenn nicht etwa in einzelnen Fällen andere Regeln dagegen sind.

Der Grund, daß die Komponisten vier Noten von gleicher Geltung z. B. Sechzehntheile hinschreiben würden, wenn sie die bey h) angezeigte Eintheilung haben wollten, scheint mir sehr wenig zu beweisen. Denn warum schreibt man in andern Fällen nicht ebenfalls Sechzehntheile rc. wo man sie doch gewiß haben will? Auch ist zwischen vier ausgeschriebenen Sechzehntheilen und diesen Figuren mit einem Vorschlage ein merklicher Unterschied in Ansehung des erforderlichen Vortrages h).

16) Wenn die durch kleine Nötchen angedeuteten Intervalle nicht in der diatonischen Tonleiter desjenigen Tones enthalten sind, woraus das Stück geht, oder in welchen der Komponist ausgewichen ist:



In dem Beyspiele b) dürften wohl die langen Vorschläge besser gefallen, als die kurzen. Vielleicht deswegen, weil durch die von der vorhergehenden Hauptnote nur wenig entfernten Vorschläge die Melodie gleichsam geschmeidiger wird, da ihr hingegen

gegen die entlegenen und ganz frey eintretenden Vorschläge bey a) eine gewisse Schärfe geben, welche bey längerer Dauer in eine widrige Härte ausartet. Die überhäuften modischen Vorschläge in dem dritten Beyspiele a) werden schon an und für sich ekelhaft. Sie äußerst geschwind anzugeben ist alles, was der Spieler dabey thun kann, um sie dem Zuhörer nur einigermaßen erträglich zu machen.

17) Wenn die frey eintretenden Vorschläge weiter, als eine Stufe, von der Hauptnote entfernt sind, oder einen Sprung dagegen machen:



Ich setze diese Vorschläge deswegen mit in die Klasse der größtentheils unveränderlich kurzen, weil ein wirklicher (langer) Vorhalt eigentlich nie weiter, als eine Stufe, von seiner Hauptnote entfernt seyn kann. Wahrscheinlich wollen daher die Komponisten ähnliche Vorschläge größtentheils kurz angegeben haben. Uebrigens weiß ich wohl, daß die springenden Vorschläge von verschiedenen Tonlehrern ohne weitere Rücksicht mit unter die veränderlich langen gerechnet werden. Auch die nachstehende Eintheilung ist nicht ungewöhnlich.



Nach der (in der zweyten Notenreihe) bestimmten Dauer gehören diese Vorschläge weder zu der einen noch zur andern Klasse; denn als lange Vorschläge betrachtet sind sie doch noch zu kurz, und als kurze zu lang. Indeß kann die erwähnte Eintheilung bey zärtlichen, singbaren ꝛc. Stellen von guter Wirkung seyn; nur nach mehreren kurzen Noten in geschwinder Bewegung, bey feurigen, lebhaften ꝛc. Gedanken a) würde ich diese Vorschläge ganz kurz abfertigen, oder sie gleichsam nur berühren. Auch bey b), wo der Vorschlag blos der Auflösung wegen nöthig ist, darf er kaum die Geltung eines Sechzehntheiles bekommen.



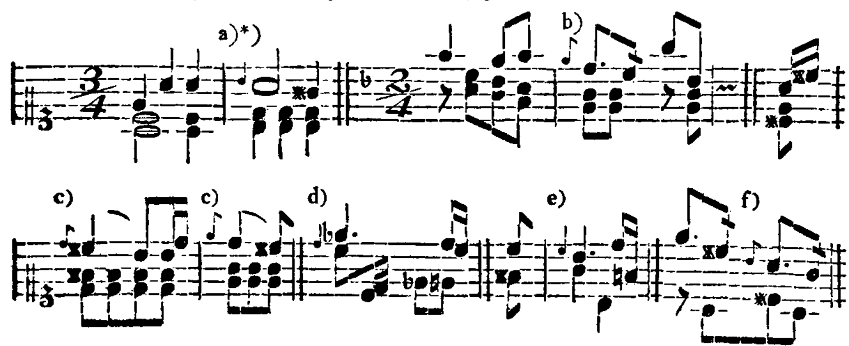
§. 24.

Noch giebt es verschiedene Vorschläge, welche aus harmonischen Gründen kurz werden müssen, ob sie gleich, der angezeigten Regeln zu Folge, zum Theil lang seyn sollten. Wenn der Komponist die Dauer dieser Vorschläge nicht genau bestimmt hat, so dürften wohl nur Geübtere die richtige Eintheilung derselben errathen; weil man die hierzu erforderliche Kenntniß vom Generalbasse bey dem Anfänger nicht voraussetzen kann.

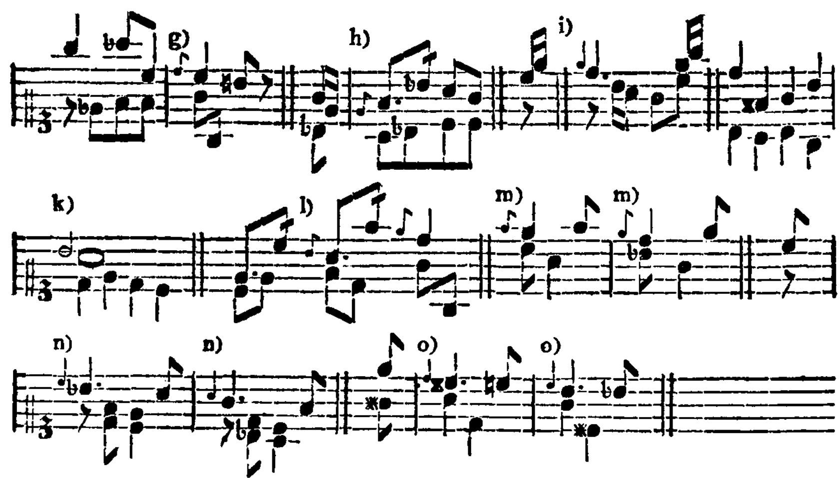
§. 25.

Zu den Vorschlägen, welche nur kurz, oder doch kürzer, als es die Regel erfordert, angegeben werden müssen, gehören noch:

1) solche, wodurch merkliche Fehler in der Harmonie entstehen würden, wenn sie die Dauer erhielten, die ihnen eigentlich zukäme. Z. B.



*) Damit man die daraus entstehenden Fehler rc. besser bemerken könne, habe ich die Vorschläge in den obigen Beyspielen so geschrieben, wie sie außer den angezeigten Ursachen eingetheilt werden müßten. Gäbe man ihnen diese bestimmte Dauer, so entstånden bey a) b) c) und d) offenbare, bey e) und f) verdeckte Oktaven, bey g) h) i) und k) aber offenbare bey l) und m) verdeckte Quinten. In den Beyspielen n) und o) würden die frey eintretenden Septimen eine sehr üble Wirkung thun.



2) solche, die aus verschiedenen Ursachen zu hart und widrig seyn würden, wenn man ihnen die sonst gewöhnliche Geltung gäbe. Z. B.



§. 26.

Dies wäre ungefähr das Nöthigste von den Vorschlägen. Die wenigen Fälle, welche etwa noch übrig seyn mögen, wird ein geschmackvoller Lehrer seinen

Schülern gelegentlich erklären. Wer die Lehre von den Vorschlägen auf sichere Grundsätze und wenige Regeln zurück führen kann, der wird sich ein nicht geringes Verdienst um die Musik erwerben, wenn er seine Resultate der musikalischen Welt mittheilet. Gern will ich alsdann meine Bemerkungen für das, was sie vielleicht schon jetzt sind, nämlich für überflüssig halten.

„Es ist nicht möglich, schreibt Agricola, alle und jede Stellen, welche Vorschläg „erfodern, und von was für Geltung diese Vorschläge seyn müssen, ganz genau durch „Regeln zu bestimmen. Es bleibt immer etwas willkührliches dabey übrig, welches „von dem Geschmacke und der Empfindung des Tonsetzers oder Ausführers ab„hängt ꝛc."

Vierter Abschnitt.

Von den Nachschlägen.

§. 27.

Nachschläge nennt man gewisse durchgehende Töne, welche nach der Anm. zu §. 9. allemal in die Zeit der vorhergehenden Note fallen, oder von dieser ihre Dauer erhalten. In sofern sind sie gewissermaßen als das Gegentheil von den Vorschlägen anzusehen. Beyde Arten werden aber häufig mit einander verwechselt, weil man auch die Nachschläge oft durch kleine Nötchen andeutet,*) und kein Unterscheidungszeichen beyfügt, wie hier:



*) Diesen Umstand scheint Bach übersehen zu haben; denn er schreibt im ersten Theile seines Versuches ꝛc. S. 52. §. 23. „Alle durch kleine Nötchen angedeutete Manieren ꝛc. gehören zur folgen„den Note, folglich darf niemals der vorhergehenden etwas von ihrer Geltung abgebrochen „werden ꝛc."

**) Vorschläge von zwey durch kleine Nötchen bestimmten Tönen werden in dem folgenden Kapitel unter eigenen Benennungen vorkommen.

§. 28.

Daß durch diese unbestimmte Schreibart leicht eine fehlerhafte Ausführung entstehen kann, mag unter andern die nachstehende Stelle a) beweisen. Wollte man ja die Nachschläge durch kleine Nötchen andeuten, so müßten sie etwa vermittelst eines Bogens mit der vorhergehenden Hauptnote verbunden werden. Sicherer aber ist es auf jeden Fall, wenn die Nachschläge durch gewöhnliche Noten bestimmt und gehörig in den Takt eingetheilt werden b), wie es denn jetzt oft geschieht.



Da sich die ersten beyden kleinen Nötchen bey a) auf die folgende Note beziehen, (denn es soll dadurch kein Nachschlag angezeigt werden,) so wäre die Ausführung bey c) falsch. Und doch würde man sie dem Anfänger leicht verzeihen können, weil die Schreibart bey a) zu unbestimmt und ziemlich zweydeutig ist.

Einige glauben, die erwähnte Zweydeutigkeit könne dadurch vermieden werden, wenn man die Figur der kleinen Nötchen, im Fall sie einen Nachschlag bezeichnen sollen, vorwärts kehrte, wie unten bey d) und e). Allein dieses Merkmal fände nur bey den seltenern Nachschlägen von einem einzelnen Nötchen statt, und wäre daher nicht allgemein anwendbar.

Ehedem wurden steigende Nachschläge wie bey f), fallende wie bey g), springende aber durch einen schrägen Strich h) und i) angedeutet.



§. 29.

Die Nachschläge werden hauptsächlich gebraucht, um den Gesang zusammenhängender zu machen oder einen folgenden Ton vorzubereiten; auch bedient man

sich

sich derselben häufig beym Ende eines Trillers. Sie müssen erst alsdann, wenn die Dauer der Hauptnote beynahe vorüber ist, folglich ganz kurz angegeben (geschwind nachgeholt) und an die vorhergehende Note geschleift werden b), es mag ein Bogen darüber stehen, oder nicht. Daher wäre die Ausführung bey c) falsch.



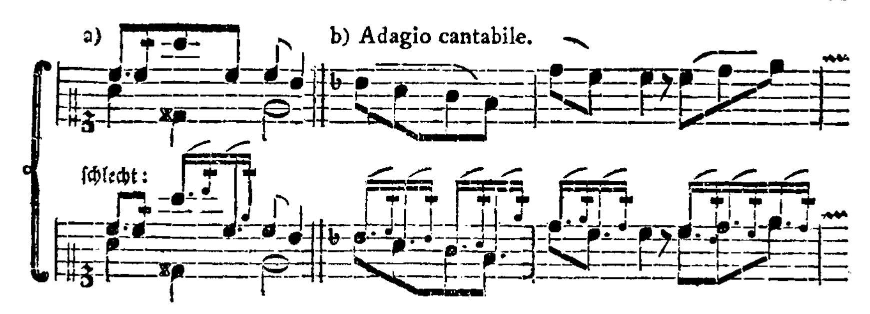
Besonders ist das Pausiren und Verweilen zwischen dem f) und g), in den Beyspielen e), ganz wider die Absicht des Komponisten. Noch eher wäre die Eintheilung bey d) in geschwinder Bewegung zu erdulden.

§. 30.

Man pflegt die Nachschläge in zwey Hauptklassen einzutheilen. In die erste gehören diejenigen Nachschläge, welche nur aus Einer Note bestehen, und in sofern einfache heißen. Die Nachschläge von zwey Noten oder die doppelten machen die zweyte Klasse aus. Beyde Arten sind in der ersten Notenreihe zu §. 27. angezeigt worden.

§. 31.

Ich warnte oben gelegentlich vor dem zu häufigen Gebrauche der Vorschläge. Diese Warnung ist in Absicht auf die Nachschläge, besonders von der ersten Klasse, noch nöthiger; denn nur wenige taugen etwas. Entweder entstehen durch diese Nachschläge Fehler in der Harmonie a), oder sie sind dem guten Geschmacke entgegen b). Aus diesen und andern Gründen pflegen die Komponisten ihren Arbeiten nur selten einfache Nachschläge beyzufügen. Noch weniger sollten diejenigen Klavierspieler, welche weder hinlängliche Kenntnisse von der Harmonie, noch einen sehr gebildeten Geschmack besitzen, ohne ausdrückliche Vorschrift Nachschläge hinzu setzen. Man lasse sich daher nicht durch Beyspiele verleiten, bey den folgenden und ähnlichen Stellen besonders in langsamer Bewegung, willkührliche Nachschläge anzubringen.



In geschwinder Bewegung, oder wenn der Charakter eines Tonstückes etwas lebhaft, tändelnd rc. ist, können diese einfachen Nachschläge bey mehreren absteigenden Sekunden angebracht werden; aber doch nicht leicht von Ungeübten. Will sie ein Komponist in Klaviersachen ausdrücklich haben, so pflegt er sie als Hauptnoten auszuschreiben.

§. 32.

Daß es aber auch Fälle giebt, in welchen dieser einfache Nachschlag, etwas sparsamer angebracht, in mäßiger und langsamer Bewegung gar wohl statt finden kann, und zur Verzierung des Gesanges dient, mögen die nachstehenden Stellen beweisen.



Man sieht hieraus, daß auch bey Sprüngen ein Nachschlag angebracht werden kann; wenn er nämlich ein Intervall aus der zum Grunde liegenden Harmo-

nie ist, oder, wie man gewöhnlich sagt, zur Harmonie gehört. Aus dem entgegen gesetzten Grunde wären daher die folgenden Nachschläge falsch.



Doch ist ein Nachschlag, welcher nicht zur Harmonie gehört, alsdann erlaubt, wenn er nur Eine Stufe höher oder tiefer steht, als die vorhergehende Hauptnote, wie hier:



Auch nimmt der Nachschlag dann und wann den folgenden Ton voraus *), und bereitet ihn gewissermaßen vor, z. B.



Den aufsteigenden Nachschlag pflegen einige Tonlehrer den **Ueberwurf** (Ueberschlag) zu nennen; da hingegen ein absteigender Nachschlag in ihrer Sprache der **Rückfall** (Unterschlag) heißt.

§. 33.

Der doppelte Nachschlag wird, außer dem Triller, am gewöhnlichsten bey auf- und absteigenden Sekunden gebraucht. Steigen die beyden Hauptnoten, zwischen welche der Nachschlag kommen soll, so bedient man sich des so genannten **Nachschlages von unten** a). Im entgegen gesetzten Falle findet der etwas seltnere **Nachschlag von oben** statt b). Doch wird hierbey eine gemäßigte oder langsame Bewegung voraus gesetzt.

*) In der Kunstsprache heißt dies: *anticipiren*.



Alles was der Spieler bey diesen Nachschlägen zu beobachten hat, ist oben §. 29. gesagt worden. Einige besondere Bemerkungen über den doppelten Nachschlag werden schicklicher bey dem Triller vorkommen.

Sehr gut und ausführlich hat **Agricola** in Tosi's mehrmals erwähnter Anleitung ꝛc. von den Vor- und Nachschlägen geschrieben. Auch in **Hillers** Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange findet man verschiedene Bemerkungen darüber. **Bachs** Versuch ist den Klavierspielern ohnedies schon bekannt.

Viertes Kapitel.
Von den wesentlichen Manieren.

Erster Abschnitt.
Von den Manieren überhaupt.

§. 1.

Unter Manieren versteht man diejenigen Verzierungen, welche statt gewisser simpeln Töne angebracht werden. Der Nutzen dieser Manieren ist mannigfaltig. Sie tragen ein Merkliches zur Verschönerung der Melodie bey; sie beleben den Gesang und machen ihn zusammenhängender; sie unterhalten die Aufmerksamkeit; sie geben den Tönen, bey welchen sie angebracht werden, einen größern Nachdruck, so daß dadurch ein Tonstück sprechender wird; sie verstärken den Ausdruck der Leidenschaften und Empfindungen; sie bringen, außer der nöthigen Mannigfaltigkeit, gleichsam Licht und Schatten in ein Tonstück u. s. w.

§. 2.

Die Nothwendigkeit der Manieren nun noch weitläuftig zu erweisen, halte ich für überflüssig, da der Nutzen derselben so einleuchtend ist, daß ihn nicht leicht

 jemand

jemand verkennen wird. Besonders sind bey dem gegenwärtigen Geschmacke die Manieren ein sehr nöthiges Bedürfniß geworden. Denn man weiß aus der Erfahrung, daß manches vortrefliche Tonstück viel verliert, vielleicht nur die halbe Wirkung thut, wenn es ohne alle Manieren (die Vorschläge mit darunter begriffen) gespielt wird; da hingegen eine sehr mittelmäßige Arbeit durch gut gewählte Manieren ungemein gehoben werden kann.

Sollte sich jemand von der Nothwendigkeit der Manieren nicht überzeugt finden, der höre ein Adagio von **Bach**, **Häßler**, **Wolf** ꝛc. mit den vorgeschriebenen Manieren, alsdann aber ohne dieselben. Im letztern Falle wird er bey mehreren Stellen etwas Leeres bemerken.

§. 3.

Wenn ich vorher den zweckmäßigen Gebrauch der Manieren empfahl, so muß ich nun auch vor überhäuften und ohne Auswahl angebrachten Manieren warnen. Ein einziges Beyspiel wird hinreichend seyn, jeden nicht ganz Geschmacklosen zu überzeugen, daß zu viele Manieren eine sehr widrige Wirkung thun. Man spiele die folgenden Takte erst ganz simpel a), alsdann aber mit den vorgeschriebenen Manieren b).



Wie ekelhaft. — Und doch hört man nur allzuoft die rührendsten Stücke so geschmacklos hertrillern. Wer nicht fühlt, daß in dem obigen Beyspiele ein schöner singender Ton ungleich mehr Wirkung thut, als die Ausführung bey b), dem ist weiter nicht zu rathen.

§. 4.

§. 4.

Daß die Manieren nicht blos ein Werk der Kunst sind, sondern oft durch die Empfindung selbst an die Hand gegeben werden, hat **Sulzer** schon angemerkt. Aber freylich wird hierbey ein richtiges Gefühl voraus gesetzt. Demjenigen, welcher z. B. das obige Adagio mit den beygefügten Manieren b) überhäufte, würde man wohl schwerlich ein richtiges Gefühl zugestehen können. — Das Verweilen bey einem wichtigen Tone, der leichte, gleichsam vorbey eilende, Vortrag bey unbedeutenden Intervallen, die jedem Affekte angemessene aber unmöglich immer genau zu bestimmende Modifikation des Tones, und ähnliche Behandlungsarten, können in gewisser Rücksicht gar wohl Manieren genannt werden; sie sind aber blos die Sache eines richtigen Gefühles. Hat der Spieler dieses Gefühl nicht, so ist er zu bedauren; denn er wird durch alle Regeln, die man ihm etwa hierüber geben könnte, nicht dahin gebracht werden, ein Tonstück vollkommen gut und sprechend vorzutragen.

Einige nähere Winke über diese aus der Empfindung entstehende Manieren werde ich im Kapitel von dem Vortrage geben.

§. 5.

Man pflegt gewöhnlich alle Manieren in zwey Hauptklassen einzutheilen. Diejenigen Manieren, welche ihre eigenen Benennungen haben, z. B. der Triller, der Doppelschlag u. s. w. heißen *wesentliche*. Sie gehören in die erste Klasse, und werden gemeiniglich von den Komponisten selbst vorgeschrieben.

Außer diesen wesentlichen Manieren giebt es noch größere Verzierungen, welche von dem Spieler erfunden oder doch nur selten vorgeschrieben werden. Sie machen die zweyte Hauptklasse aus, und bestehen oft aus vielen Tönen, Läufern u. dgl. Da diese weniger bestimmten Manieren größtentheils von der Willkühr des Spielers abhängen, so mögen sie *zufällige* oder *willkührliche Verzierungen* heißen.

In dem gegenwärtigen Kapitel schränke ich mich blos auf die erste Hauptklasse ein. Diese zerfällt wieder in zwey Abtheilungen. Zur ersten Abtheilung gehören die wesentlichen Manieren, welche durch zwey bis drey kleine **Nötchen** angedeutet werden. Die Manieren der zweyten Abtheilung haben ihre **bestimmte Zeichen**, z. B. 𝆖, ~, *tr* ꝛc.

§. 6.

Da die wesentlichen Manieren in den meisten Tonstücken für das Klavier sorgfältig angezeigt sind, so kommt es hierbey vorzüglich auf die richtige Ausführung an. Diese zu bestimmen ist daher die Hauptabsicht bey dem gegenwärtigen Kapitel; indessen werde ich doch gelegentlich mit anmerken, wo diese oder jene Manier ins besondere statt finden kann, im Fall der Komponist oder der Notenschreiber ꝛc. in der Bezeichnung der Manieren nachlässig gewesen ist. Einige allgemeine Bemerkungen über den willkührlichen Gebrauch der wesentlichen Manieren folgen sogleich.

§. 7.

1) Man sey überhaupt nicht verschwendrisch mit den Manieren, am wenigsten aber in Tonstücken deren Charakter Traurigkeit, Schmerz, Schwermuth, Ernst, Unschuld, Naivität u. dgl. ist; denn oft wird in solchen Fällen durch eine einzige zur Unzeit angebrachte Manier die abgezielte Wirkung merklich geschwächt. Weit weniger hat man dies in Tonstücken von einem zärtlichen, lebhaften, freudigen, tändelnden ꝛc. Charakter zu besorgen.

2) Man wähle Manieren, welche dem Charakter des Stückes angemessen sind. In einem Largo mesto z. B. würden viele Triller, Mordenten, Schneller u. dgl. nicht die beste Wirkung thun; da hingegen ein punktirter Anschlag, Schleifer, Vorschlag ꝛc. hierbey dem Affekte weit angemessener ist.

3) Man richte sich in Absicht auf die geschwindere oder langsamere Ausführung der Manieren, so viel als möglich, nach dem Charakter und der mehr oder weniger lebhaften Bewegung eines Tonstückes. Im Allegro z. B. muß der Triller geschwinder geschlagen werden, als im Adagio. Eben so erfordern die punktirten Schleifer, die Anschläge ꝛc. eine dem Charakter gemäße geschwindere oder langsamere Ausführung.

4) Man wechsele, um die allzu große Einförmigkeit zu vermeiden, mit verschiedenen Manieren ab. Doch versteht es sich, daß man auch in dieser Rücksicht eine dem herrschenden Charakter entsprechende Auswahl treffen muß. Oft wird man so gar durch die längere oder kürzere Dauer der Note bestimmt, eine größere oder kleinere Manier anzubringen.

§. 8.

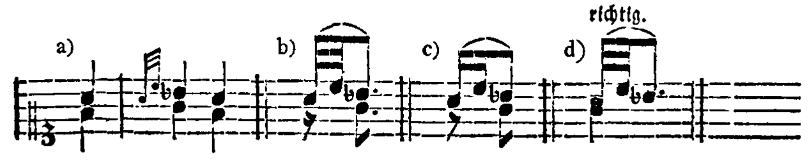
Alle durch kleine Nötchen angedeutete Manieren, (blos die im vorhergehenden Kapitel erwähnten Nachschläge ausgenommen,) erhalten ihre Dauer ꝛc., nach

Art

Art der Vorschläge, von der folgenden Note. Daher dürfen diese Manieren nicht eher eintreten, bis man an ihrer Stelle die Hauptnote selbst spielen würde, wie die bey b) bemerkte Ausführung zeigt. Auch werden die Manieren größtentheils an ihre Hauptnote geschleift.

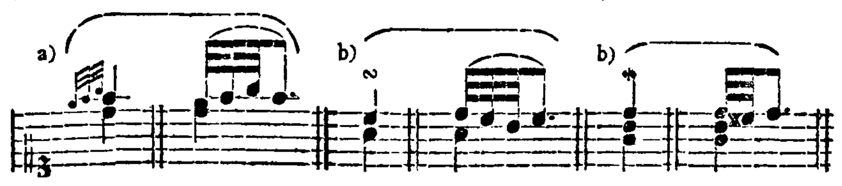


Bey dieser Gelegenheit warne ich vor der nachstehenden ziemlich gewöhnlichen aber fehlerhaften Ausführung bey b) und c). Alles, was ich im 16ten Paragraphen des vorhergehenden Kapitels gesagt habe, das paßt, unter veränderten Umständen, ebenfalls auf die durch kleine Nötchen angedeuteten Manieren, und kann also hierbey statt einer nähern Erklärung dienen.



§. 9.

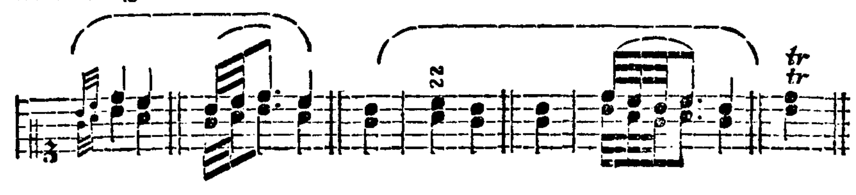
Die Manieren, welche vor a) oder über b) zwey- und mehrstimmigen Griffen stehen, beziehen sich blos auf die Oberstimme, nämlich:



Soll aber die Manier in der tiefern Stimme angebracht werden, so sind die kleinen Nötchen abwärts gestrichen c), oder das Zeichen der Manier steht unter der tiefern Note d), allenfalls auch zwischen beyden Stimmen e) u. s. w.



Nur alsdann, wenn die kleinen Nötchen, oder an deren Stelle die Zeichen, gedoppelt über einander stehen, soll die Manier in beyden Stimmen angebracht werden. Z. B.



§. 10.

Die wesentlichen Versetzungszeichen eines Tonstückes beziehen sich nicht blos auf die Noten, sondern auch zugleich auf die Manieren. Wenn also in G dur ein Triller auf der Stufe e vorkommt, so heißt der höhere Ton dieser Manier nicht f, sondern fis u. s. w. Soll der Spieler von dieser Regel abweichen, so wird es entweder durch ein ♮ ausdrücklich angedeutet, oder es können andere Gründe vorhanden seyn, welche diese Abweichung nöthig machen. Hiervon bey vorkommenden Fällen ausführlicher.

§. 11.

Verschiedene Lehrer lassen ihre Schüler eine geraume Zeit hindurch, oft wohl Jahre lang, die aufgegebenen Stücke ohne die vorgeschriebenen Manieren spielen. Diese Methode ist, dünkt mich, nicht zu empfehlen; denn man weiß, wie viele Uebung verschiedene Manieren erfordern. Wenn soll nun der Schüler diese Uebung anfangen? Etwa alsdann, wenn er schon eine ziemliche Fertigkeit im Notenlesen hat? Das möchte ungefähr im dritten, und bey vielem Fleiße ꝛc. höchstens im zweyten Jahre der Fall seyn. Soll denn aber der Lernende alsdann erst seinen Geschmack zu bilden suchen, wenn er ihn durch steifes Spielen schon halb verdorben hat?

Ich sollte meinen, es wäre besser, wenn man ihn wenigstens die leichtern Manieren bald üben ließe. Daß dies aber nicht gleich in den ersten Stunden geschehen darf, versteht sich von selbst. Gesetzt der Schüler brächte die etwas schwerern Manieren in dem ersten Jahre nicht mit der gehörigen Geschwindigkeit und Schärfe heraus, so hat er doch den Vortheil von dieser Uebung, daß er sich allmählich an den zweckmäßigen Gebrauch der Manieren gewöhnt, und gelegentlich die Stellen kennen lernt, wobey eine oder die andere Manier statt finden kann. Außerdem hat die erwähnte Uebung auch einen merklichen Einfluß auf verschiedene Passagen, auf die Fingersetzung, auf den Vortrag u. d. m. Aus diesen und andern Gründen rathe ich nochmals die Manieren fleißig üben zu lassen.

Zweyter Abschnitt.

Von den wesentlichen Manieren, welche durch kleine Nötchen angedeutet werden.

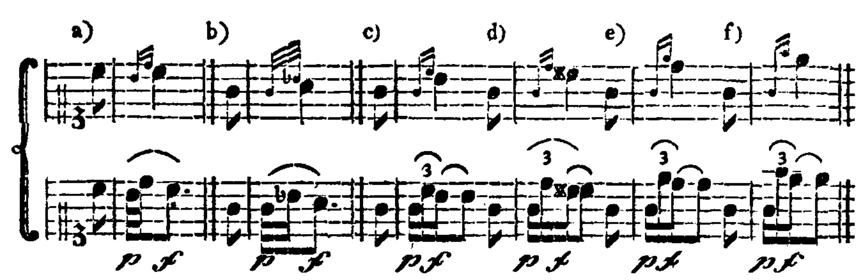
§. 12.

Von dem Anschlage. (Doppelvorschlage.)

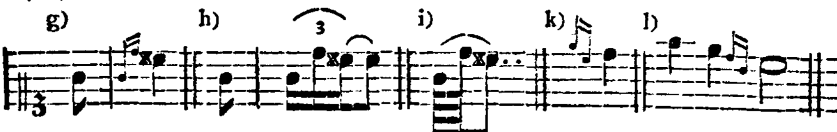
Wenn man zwey Vorschläge, einen von unten und den andern von oben, zusammensetzt, so entsteht hieraus der so genannte **Anschlag**, welchen verschiedene Tonlehrer, in Rücksicht seiner Entstehung, nicht unschicklich den **Doppelvorschlag** nennen. Er wird auf zweyerley Art, nämlich **kurz** und **lang**, gebraucht. Im ersten Falle kommt er gewöhnlich unter dem Beynamen der **unpunktirte** vor, oder man nennt ihn, wenn keine Verwechselung zu besorgen ist, nur schlechthin den **Anschlag**. Auf die zweyte Art gebraucht heißt er der **punktirte** oder **verlängerte**.

§. 13.

Der **kurze** oder **unpunktirte** Anschlag hat am gewöhnlichsten den Ton unter und über der (folgenden) Hauptnote zu Vorschlägen a); wenigstens bleibt der zweyte Vorschlag immer unverändert, nämlich die Sekunde über der Hauptnote. Nur der erste Vorschlag ist in Ansehung seines Standortes veränderlich, und wiederholt dann und wann die **vorhergehende** Hauptnote b); daher entsteht in diesem Falle oft ein Anschlag von der bey c) ꝛc. angezeigten Art.



Der unter der zweyten Notenreihe beygefügte Vortrag zeigt, daß diese Anschläge insgesammt schwächer angegeben werden, als die folgende Hauptnote. *) Die geschwindere oder etwas langsamere Ausführung dieser Manier hängt größtentheils von dem Standorte des ersten kleinen Nötchens ab. Verhält sich dies zu der folgenden Hauptnote nur wie eine Sekunde, so wird der Anschlag immer unverändert, nämlich geschwind, gespielt. Etwas langsamer trägt man diese Manier vor, wenn das erste kleine Nötchen von der folgenden Hauptnote mehrere Stufen entfernt ist, wie bey c) d) e) und f). Da diese springenden Anschläge am gewöhnlichsten über etwas langen Noten vorkommen, so braucht man sich dabey nicht zu übereilen. Daher wäre die Eintheilung bey h) besser, als die bey i).



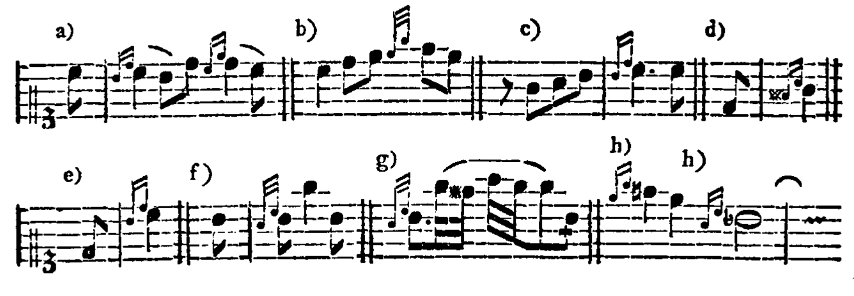
Der Anschlag im Absteigen k) kommt selten vor. In dem Beyspiele l) wäre er nicht übel angebracht, um den Gesang zusammenhängender zu machen, wenn nämlich der Einschnitt in gewissen Fällen nicht zu merklich werden soll.

§. 14.

Am gewöhnlichsten bedient man sich des unpunktirten Anschlages vor einer wiederholten Note, besonders wenn die folgende tiefer steht a); außerdem auch vor aufsteigenden Sekunden, und zwar vor der letzten steigenden (höhern) Note, nach welcher der Gesang wieder tiefer gelenkt wird b), oder wenigstens nicht höher steigt c); in langsamer Bewegung vor Quarten d) und Septimen e); auch vor

*) Wie mich dünkt, ein Beweis, daß die unveränderlich kurzen Vorschläge schwach gespielt werden können. (S. Anm. 1. zu §. 19. Seite 219. oben.)

vor andern Sprüngen, wobey die Harmonie unverändert bleibt, und der vorige Ton nachher wieder eintritt f); vor und nach Einschnitten h) u. s. w. Ueberhaupt genommen bringt man die Anschläge am schicklichsten in langsamer oder gemäßigter Bewegung an; doch findet vor einer wiederholten Note der Anschlag auch in etwas lebhafter Bewegung statt.



§. 15.

Da der Anschlag den Ton, bey welchem er angebracht wird, stark accentuirt, und ihn also wichtig macht, so folgt daraus, daß diese Manier nie anders, als auf einem guten Akttheile oder Hauptgliede stehen darf, und folglich bey einer unbedeutenden (durchgehenden) Note nicht statt finden kann; vorausgesetzt daß dadurch dem Taktgefühle nicht absichtlich entgegen gearbeitet werden soll. Denn welcher Redner würde wohl auf die unbedeutendsten Silben einen merklichen Nachdruck legen? Aus diesem Grunde wären die Anschläge in dem nachstehenden Beyspiele, meines Erachtens, sehr zur Unzeit angebracht.



§. 16.

Der lange oder punktirte Anschlag, welcher aus einem veränderlich langen und unveränderlich kurzen Vorschlage zusammengesetzt ist, kann nur in langsamer oder sehr gemäßigter Bewegung vorkommen, weil er jederzeit eine mehr

 oder

*) Dies Beyspiel hat Mozart in seiner gründlichen Violinschule S. 204. gleichwohl als Muster eingerückt.

oder weniger langsame Ausführung erfordert, je nachdem der in einem Tonstücke herrschende Affekt mehr oder weniger zärtlich, traurig 2c. ist. Die eigentliche Dauer dieser Manier läßt sich daher nicht immer ganz genau bestimmen; indeß habe ich die gewöhnlichste Geltung derselben unten bey b) angezeigt. Man sieht daraus, daß die Hauptnote selbst nie über die Hälfte, gemeiniglich nur den kleinsten Theil von ihrer Dauer erhält, da der erste Ton des Anschlages, oder das punktirte Nötchen, fast den völligen Werth der Hauptnote bekommt. Je kürzer hingegen der durch das zweyte kleine Nötchen bestimmte Ton angegeben wird, je besser ist die Ausführung. Den erforderlichen Vortrag (in Ansehung der Stärke und Schwäche) habe ich durch das beygefügte forte und piano angedeutet.



(Man hüte sich auch hierbey vor den fehlerhaften Pausen in der zweyten Stimme c).

§. 17.

Der punktirte Anschlag steht ebenfalls vor steigenden Sekunden, wenn die Melodie wieder fällt a); etwas seltner vor wiederholten Noten b) und übermä-

ßigen

ßigen Quartensprüngen c). Aber nie kann diese Manier vor einer durchgehenden Note statt finden, daher wäre der Anschlag in dem Beyspiele d) schlecht angebracht.



Von dem Schleifer.

§. 18.

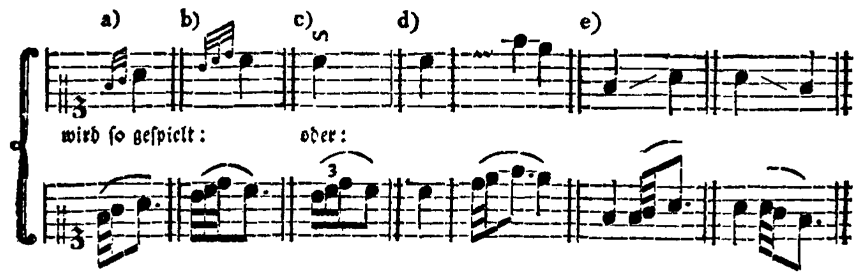
Der Schleifer (*Coulé*) besteht aus zwey oder drey stufenweise steigenden oder fallenden Vorschlägen, welche — wie schon die Benennung sagt — jederzeit an ihre Hauptnote geschleift werden, diese mag eine Stufe höher oder tiefer stehen, als der letzte Ton der erwähnten Manier.

Der Unterschied zwischen dem Anschlage und dem (ihm ähnlichen) Schleifer von zwey Nötchen besteht hauptsächlich darin, daß der Letztere jederzeit stufenweise fortschreitet a), da hingegen der Anschlag allemal aus einem Sprunge zusammengesetzt ist b). Füllt man diesen Sprung aus, so entsteht der Schleifer von drey Vorschlägen c). Die Zusammensetzung des Schleifers und Anschlages bey d) e) und f) gehört bis jetzt mehr zu den willkührlichen Verzierungen, als zu den wesentlichen Manieren.



§. 19.

Es giebt zwey Hauptarten von Schleifern, nämlich **kurze oder unpunktirte, und lange oder punktirte.** Die erste Art besteht entweder aus zwey a) oder drey b) kurzen Vorschlägen, welche gewöhnlich durch kleine Nötchen angedeutet werden. Doch hat **Bach** zur Bezeichnung des Schleifers von drey Tönen, statt der kleinen Nötchen, das Zeichen bey c) eingeführt, „weil diese Manier, wie er anmerkt, einem Doppelschlage in der Gegenbewegung vollkommen „gleich ist.“ Andere nennen diesen Schleifer einen **aufsteigenden oder umgekehrten Doppelschlag.**

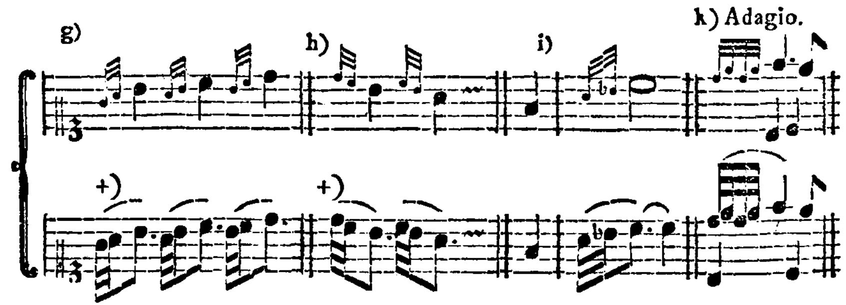


Die Bezeichnung des Schleifers durch ⁓ und ⁄ oder ⁍ bey d) und e) ist gegenwärtig in Deutschland gar nicht mehr oder nur äußerst selten üblich, und aus verschiedenen Gründen auch eben nicht zu empfehlen. (S. die Anm. *) zu §. 3. Seite 202, desgl. die Anm. zu §. 28. Seite 231, h) und i).

§. 20.

Der unpunktirte Schleifer von zwey Tönen kommt im Auf- a) und Absteigen b) vor; doch ist die letztere Art etwas seltener. In beyden Fällen wird er gebraucht, um dadurch vorzüglich die Lebhaftigkeit zu vermehren; daher muß diese Manier, ohne Rücksicht der folgenden längern oder kürzern Note, geschwind gespielt werden c). Am häufigsten bringt man den Schleifer bey einem Quartensprunge an d), besonders wenn die folgende Note tiefer e) oder wenigstens nicht höher f) steht, als die Hauptnote selbst. Außerdem findet er auch vor mehreren steigenden g) und fallenden h) Sekunden statt. Doch wird er in ähnlichen Fällen meistentheils ausgeschrieben, wie bey +). Vor steigenden Quinten i) und Sexten c) kann diese Manier ebenfalls angebracht werden, jedoch am schicklichsten in Tonstücken von lebhaftem rc. Charakter; da hingegen der etwas seltene Doppel- (verdoppelte) Schleifer k) vorzüglich in langsamer Bewegung gute Wirkung thut.





Es verdient angemerkt zu werden, daß man den kurzen Schleifer auf dem guten und schlechten Takttheile, aber freylich nicht vor einer ganz unwichtigen Note, anzubringen pflegt. Bach gebraucht ihn in den Beyspielen seines Versuches ꝛc. immer auf dem guten Takttheile; Agricola hingegen macht in Tosi's Anleitung zur Singkunst S. 88. die Bemerkung, „daß ein Schleifer, der einen Sprung ausfüllet, eigentlich „auf das schlimme Taktglied falle," (wie unten bey l). Allein noch kann ich den Grund dieser Behauptung nicht errathen; vielmehr scheint mir ein Schleifer von der angezeigten Art füglich auf dem guten Takttheile statt zu finden, wie in den nachstehenden Beyspielen m) und n).



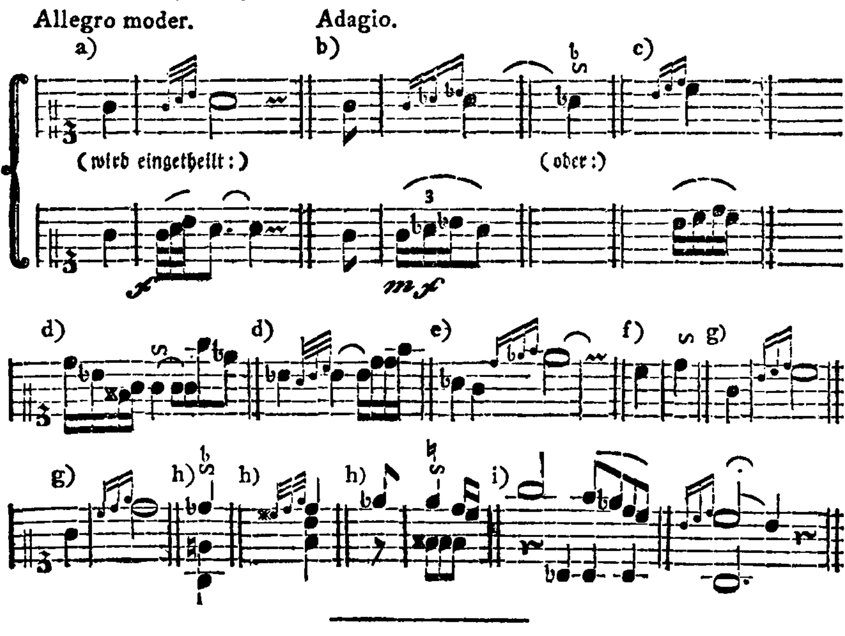
Ueberhaupt dürfte die erwähnte Anmerkung von Agricola wohl nur Wenigen einleuchtend seyn. Was er aber weiter unten schreibt, ist verständlich genug. „Viele „Clavieristen aus der untersten Classe" (heißt es) „haben die üble Gewohnheit vor„züglich an sich, daß sie den kurzen Schleifer fast als ein Universalmittel, wider den „Mangel aller andern wesentlichen Auszierungen, brauchen. Man hüte sich ihnen „nachzuahmen."

§. 21.

Der Schleifer von drey Tönen oder der umgekehrte (aufsteigende) Doppelschlag erfordert eine dem jedesmaligen Affekte angemessene, und folglich sehr verschiedene Ausführung. Hat das Tonstück einen muntern Charakter, so wird dieser Schleifer geschwind und stark vorgetragen a); je trauriger aber der Affekt ist, je matter und langsamer führt man die erwähnte Manier aus b). Doch darf sie der folgenden Hauptnote nicht leicht mehr als ungefähr die Hälfte von ihrer Dauer entziehen, daher wäre die Ausführung bey c) zu langsam.

Die=

Dieser Schleifer findet eigentlich nur auf einem guten Takttheile statt; jedoch kann man ihn allenfalls vor einer etwas langen Note auf einem schlechten Takttheile und zwar am häufigsten vor einem wiederholten Tone d) anbringen. Ausserdem kommt er auch bey der ersten Note nach einem Einschnitte e), vor steigengen Sekunden f), bey Sprüngen g), besonders bey dissonirenden Intervallen h), vor Fermaten i) u. dgl. vor.



§. 22.

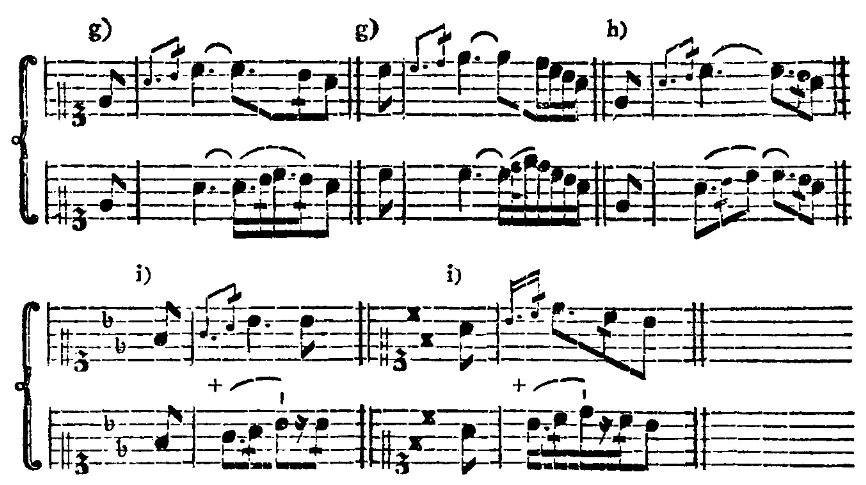
Der lange oder punktirte Schleifer wird gewöhnlich nur in Tonstücken von einem gefälligen oder zärtlichen &c. Charakter in ziemlich langsamer Bewegung gebraucht. Den erforderlichen Vortrag desselben habe ich in der zweyten Notenreihe bey a) bestimmt. Nur der erste durch das punktirte Nötchen bezeichnete Ton wird stark angegeben, die folgenden beyden Töne trägt man schwach und schmeichelnd vor. Da die erste Note dieser Manier im Grunde ein veränderlicher Vorschlag ist, so folgt daraus, daß die Dauer derselben veränderlich seyn muß.

Und

Und dies ist auch in der That mehr, als bey irgend einer andern Manier, der Fall; denn die Hauptnote selbst bekommt höchstens die Hälfte b), oft aber einen noch kleinern Theil c) von ihrer Geltung. Zuweilen, d. h. bey sehr zärtlichen Stellen, fällt sie sogar erst in die Zeit der folgenden Hauptnote d). Steht ein solcher Schleifer vor einer punktirten Note, so erhält die Manier gewöhnlich zwey Theile von der Dauer, für die Hauptnote selbst bleibt folglich nur Ein Theil übrig, so daß diese erst in der Zeit des Punktes eintritt e). Auch nimmt der Schleifer in solchen Fällen wohl beynahe die völlige Dauer der Hauptnote ein f). Ist an die punktirte Note noch eine andere (gleich hohe) gebunden, so bekommt der Schleifer, der dritten Hauptregel (Seite 221. §. 13.) zu Folge, nicht nur die völlige Dauer der ersten, sondern überdies noch einen kleinen Theil von der Geltung der zweyten Hauptnote g). Doch schreiben einige Tonlehrer in diesem Falle nur die bey h) bemerkte Ausführung vor. Die Schleifer in den Beyspielen i) wollen **Agricola** und **Bach** so vorgetragen haben, wie bey +).



*) Man bediene sich dieser angezeigten Ausführung etwas behutsam, denn wenn sie auch zuweilen statt findet, so ist dies doch nicht jedesmal der Fall. Gesetzt zu den obigen zwey Beyspielen d) wäre der hier beygefügte Baß gesetzt:



Viele andere Arten der nicht ungewöhnlichen Ausführung des punktirten Schleifers übergehe ich ganz mit Stillschweigen. Mich dünkt die Komponisten thäten besser, wenn sie, wenigstens in zweifelhaften Fällen, die Dauer dieser so sehr veränderlichen Manier durch gewöhnliche Noten genau bestimmten.

§. 23.

Am gewöhnlichsten kommt der punktirte Schleifer bey Quartensprüngen vor a); außerdem findet er auch vor steigenden Sekunden b), Terzen c), Quinten d) und Sexten e) statt. Nur muß man ihn allemal auf dem guten Taktheile, oder auf einem Hauptgliede anbringen.



so würden, durch die oben bey d) angezeigte Ausführung, Fehler ꝛc. in der Harmonie entstehen. Daher müßte man diesen Manieren etwa die hier bey † bestimmte Geltung geben. Eben so hängt auch in mehreren Fällen die Dauer des punktirten Schleifers von der zum Grunde liegenden Harmonie ab. Anfänger sind hierbey schlimm daran; denn nach welcher Regel sollen sie Schleifer von der Art eintheilen?



Eine aus dem punktirten Schleifer und dem Doppelschlage zusammengesetzte Manier wird unten §. 83. vorkommen.

Von dem Schneller.

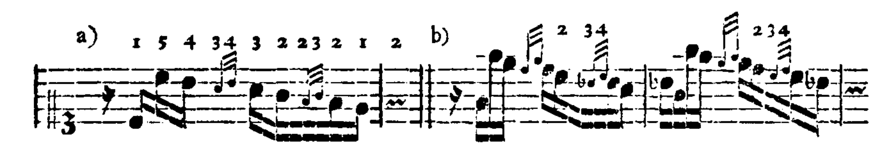
§. 24.

Der Schneller (*Pincé renversé*) hat den Ton der Hauptnote selbst, und außer diesem die Sekunde, zu Vorschlägen. Er wird, in Ermangelung eines eigenen Zeichens, durch zwey Nötchen a) angedeutet, und jedesmal sehr geschwind gespielt b). Bach gab ihm die erwähnte Benennung deswegen, weil der zweyte (höhere) Ton dieser Manier äußerst kurz angegeben und gleichsam heraus geschnellt werden muß.



§. 25.

Da der Schneller nur auf einerley Art und folglich immer unverändert vorkommt, so ist wenig dabey zu bemerken. Indeß wird doch von Seiten des Spielers eine vorzügliche Geschwindigkeit, Stärke und Schnellkraft der Finger erfordert, wenn diese Manier ihrem Endzwecke, gewisse Stellen noch lebhafter (brillanter) zu machen, gehörig entsprechen soll. Den Daumen und kleinen Finger kann man daher bey dem Schneller gar nicht, oder nur im äußersten Nothfalle, gebrauchen. Dagegen ist es allenfalls erlaubt, einen Finger fortzurücken a), oder den dritten nach dem zweyten einzusetzen b). Aehnliche Freyheiten in Ansehung der Fingersetzung sind bey dem Schneller auch deswegen zu entschuldigen, weil er eigentlich nur bey kurz abzusetzenden Tönen vorkommt. In solchen Fällen ist aber das Fortrücken ꝛc. nicht fehlerhaft. (S. die Ausnahme zu §. 7. Seite 133.)



§. 26.

Vor einer wiederholten Note a), besonders wenn eine tiefere folgt b), bey mehreren fallenden Sekunden c), vor Einschnitten d), nach Pausen e), vor Sprüngen f), bey einer einzelnen steigenden Sekunde g) u. s. w. pflegt man den Schneller anzubringen. Nur darf er nie vor einer durchgehenden Note gebraucht werden, daher wäre das Beyspiel h) nicht nachzuahmen.



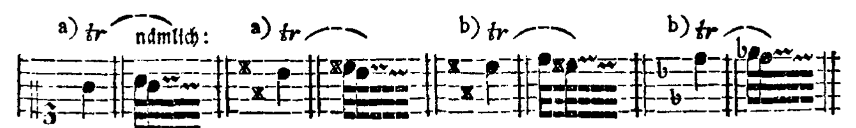
Dritter Abschnitt.

Von den wesentlichen Manieren, die durch ein bestimmtes Zeichen angedeutet werden.

§. 27.

Von dem Triller.

Der Triller (das Trillo, *Tremblement*) besteht aus einer mehrmaligen gleich geschwinden Abwechselung zweyer Töne, die sich, der Vorzeichnung oder den beygefügten Versetzungszeichen zu Folge, wie eine große a) oder kleine b) Sekunde zu einander verhalten. Der tiefere dieser beyden Töne wird von Einigen, wiewohl nicht ganz richtig, der Hauptton genannt; (dafür würde ich lieber der vorgeschriebene Ton ꝛc. sagen) der höhere heißt der Hülfston.

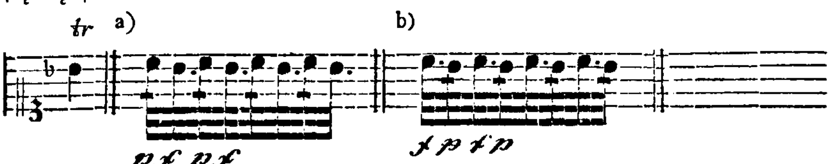


Da beyde Töne nur eine große oder kleine Sekunde von einander entfernt seyn dürfen, so wäre es unrichtig, wenn man z. B. auf *as* einen Triller mit dem Hülftone *h* schlüge, wie unten bey 1); denn *h* ist von *as* die übermäßige Sekunde. (S. Seite 55.) Eben so fehlerhaft wären die Triller bey 2) und 3), weil sich *e* zu *es*, in dem Beyspiele 2), nicht wie eine Sekunde, sondern wie die vergrößerte Prime verhält; da hingegen *c* von *ais*, bey 3), die verminderte Terz ist.



§. 28.

Wenn der Triller die wichtigsten Erfordernisse haben soll, so muß jeder einzelne Ton desselben deutlich, und Einer dem Andern in Ansehung der Stärke und Länge (oder Dauer) gleich seyn. Daher wäre die Ausführung bey a) und b) fehlerhaft.



Um nicht in den so eben angezeigten Fehler zu verfallen, hebe man jeden Finger gleich hoch auf. Dies ist überhaupt, vorzüglich aber bey der Uebung des Trillers nothwendig. Nur entferne man die Finger nicht zu weit von den Tasten, damit nicht die nöthige Geschwindigkeit dadurch gehindert, und der Triller zu hart (hackend) werde. Läßt man die Finger beynahe auf den Tasten liegen, so sprechen die Töne nicht deutlich an, und fließen gleichsam in einander.

§. 29.

Der zu einem Triller erforderliche Grad der Geschwindigkeit läßt sich nicht ganz genau bestimmen, weil man dabey auf gewisse zufällige Dinge Rücksicht zu nehmen hat. Diese Nebenumstände abgerechnet, möchte in einem Allegro

assai etwa die Ausführung bey a) zu wählen seyn; da hingegen bey b) eine langsamere Bewegung vorausgesetzt wird.



Diese beyden Töne werden abwechselnd so lange, als es die Dauer der vorgeschriebenen Hauptnote erfordert, ununterbrochen wiederholt.

Da mehrere nach einander folgende tiefe Töne nicht so bald bestimmt oder faßlich *) empfunden werden, als die höhern: so muß man den Triller in den tiefen Oktaven verhältnißmäßig langsamer schlagen, als in den höhern.

Auch der Ort, wo man spielt, macht eine kleine Abänderung in Ansehung der erforderlichen Geschwindigkeit nothwendig. Denn in einem größern Zimmer, Sale u. dgl. thut ein sehr geschwinder Triller, besonders auf den etwas entfernten Zuhörer, keine gute Wirkung; man verspare ihn daher für einen kleinern (tapezirten) Ort.

Daß der jedesmal erforderliche größere oder kleinere Grad der Geschwindigkeit auch vorzüglich durch den Charakter des Tonstückes selbst bestimmt wird, ist schon oben §. 7. bey 3) im Allgemeinen erinnert worden. Es versteht sich aber, daß ein ganz langsamer, matter Triller eben so zweckwidrig wäre, als ein allzu geschwinder, wobey man keinen Ton deutlich von dem andern abgesondert hören kann.

§. 30.

In Ansehung der Stärke und Schwäche hat man sich bey dem Triller nach dem Charakter des Tonstückes überhaupt, ins besondere aber nach dem jedesmal auszuführenden Gedanken zu richten. Erfordert dieser einen nachdrücklichen Vortrag, so muß auch der Triller stark und feurig geschlagen werden, da man hingegen bey matten ꝛc. Stellen einen starken Triller sehr zur Unzeit anbringen würde.

Damit der Schüler den Triller in jedem Grade der Stärke schlagen lerne, so lasse man ihn diese Manier mit ab- und zunehmender Stärke üben, doch so, daß dabey die Bewegung nicht abgeändert werde.

§. 31.

*) Bey der geschwinden Folge mehrerer tiefen Töne hört man, wenn das Instrument nicht sehr gut ist, mehr ein Getöse, als bestimmte (vernehmliche) Töne. Dies rührt wahrscheinlich davon her, weil bey den langsamern Schwingungen der tiefern Saiten, außer dem Grundtone, gewisse Nebentöne deutlicher mit zu hören sind, als bey den ungleich geschwinder vibrirenden höhern Saiten ꝛc. Mehr Unterricht hiervon findet man in den Lehrbüchern der Physik. Den gelehrten Musiker verweise ich auf die kleine aber merkwürdige Schrift: Entdeckungen über die Theorie des Klanges von E. F. F. Chladni.

§. 31.

Der Triller ist ohne Zweifel die schwerste Manier, ich habe daher schon in der Einleitung §. 35. angerathen, ihn gleich in den ersten Stunden fleißig zu üben. Hier bemerke ich nur noch, daß man diese Uebung zuerst mit dem zweyten und dritten, alsdann aber mit dem dritten und vierten Finger der rechten Hand vornimmt. Bey mehrerer Fertigkeit übt man den Triller auch mit den übrigen Fingern. Gesetzt er geriethe damit nie ganz nach Wunsch, so werden doch dadurch die Finger nach und nach so gelenk und stark, daß man gewisse schwere und dem Triller ähnliche Passagen mit leichter Mühe bezwingen kann. Ueberdies hängt es nicht immer von dem Spieler ab, mit welchen Fingern er den Triller schlagen will. (S. §. 44. f.f.) Auch sogar die linke Hand darf in der Folge mit der erwähnten Uebung nicht ganz verschont werden; nur kann man hierin den Triller etwa zuerst mit dem zweyten und dritten, hernach aber mit dem ersten und zweyten Finger üben. Die Schwierigkeit dieser Manier wird dadurch noch vermehrt, daß man sehr vielerley Arten von Trillern eingeführt hat, die mehr oder weniger von einander abweichen.]

§. 32.

Man unterscheidet gemeiniglich vier Hauptarten von Trillern, nämlich: 1) den gemeinen oder eigentlichen (langen, ganzen) Triller a) ohne Nachschlag und b) mit demselben; 2) den **Triller von unten**; 3) den **Triller von oben**, und 4) den **kurzen, halben** oder **Pralltriller**. (Auch pflegen Einige die Zahl der Triller noch durch den **Mordenten** zu vermehren, welchen sie den **umgekehrten Triller** nennen.)

Jeder der genannten vier Triller hat zwar sein besonderes Zeichen, doch wird so wohl der Eine als der Andere von verschiedenen Komponisten durch *tr*, auch wohl durch + angedeutet.

Bey dem gemeinen Triller unterscheidet man wieder, ohne Rücksicht des erwähnten Nachschlages, den größern und kleinern Triller. Größer wird er genannt, wenn die beyden Töne desselben eine große Sekunde von einander entfernt sind, (wie d und c); verhalten sich aber beyde Töne nur wie eine kleine Sekunde zu einander, (wie c zu h) so heißt der Triller klein.

Hat ein Triller keinen Nachschlag, so wird er von Einigen der einfache Triller genannt. Der mit dem Nachschlage kommt, im Gegensatze, unter der Benennung der zusammengesetzte oder Doppeltriller *) vor.

An=

*) Nicht in der gewöhnlichen Bedeutung des Wortes genommen, worin man darunter gemeiniglich einen Triller versteht, welcher in zwey Stimmen zugleich angebracht wird. In diesem Falle

Angeschlossene Triller heißen die, welche nach einem Vorschlage von oben herein folgen, an den sie gleichsam angeschlossen werden.

Die Triller von unten herauf oder von oben herunter haben den gemeinschaftlichen Namen verdoppelte Triller erhalten.

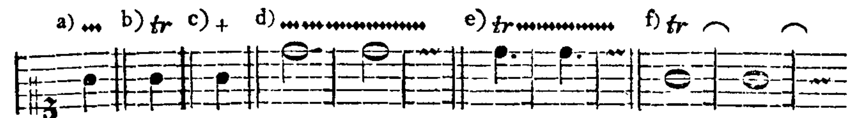
Von dem Pralltriller und Mordenten am gehörigen Orte mehr.

Die angehenden Klavierspieler kann man mit allen in dieser Anmerkung erwähnten Unterabtheilungen, deren es noch weit mehrere giebt, füglich verschonen, damit sie nicht Eine Art mit der Andern verwechseln, und am Ende keine davon richtig auszuführen wissen.

---

§. 33.
Von dem Triller ohne Nachschlag.

Dieser Triller wird gemeiniglich durch das Zeichen bey a) angedeutet. Auch die oben erwähnte, aber etwas unbestimmte, Bezeichnung bey b) oder c) ist nicht ungewöhnlich. Soll der Triller mehrere Takte ꝛc. hindurch ununterbrochen fortgesetzt werden, so pflegt man dies durch ein verlängertes ⁓ zu bestimmen, wie hier bey d) und e). Dieselbe Bedeutung hat auch die Schreibart bey f); jedoch ist diese letztere Bezeichnung nicht so deutlich.



Man hüte sich, ähnliche verlängerte Triller, wobey die Eine Hand gewisse Noten zu spielen hat, so zu unterbrechen, wie hier:



Am

Falle heißt er der zweystimmige Triller; wiewohl ihn auch Verschiedene den Doppeltriller zu nennen pflegen. Um jedoch nicht zu einer oder der andern Verwechselung Gelegenheit zu geben, werde ich den einfachen, oder wie Bach sagt, den ordentlichen Triller, nur schlechthin den Triller, oder wo eine nähere Bestimmung nöthig ist, den Triller ohne Nachschlag, und den zusammengesetzten, den Triller mit dem Nachschlage nennen.

Am schwersten ist die ununterbrochene Ausführung dieser Manier, wenn bey zweystimmigen Sätzen für Eine Hand die andere Stimme während des Trillers fortschreitet. Z. B.



Anfänger verschone man mit solchen Trillern.

§. 34.

Jeder gemeine Triller wird gewöhnlich mit der Hülfsnote angefangen a), folglich wäre die Ausführung bey b) unrecht.



Einige Komponisten pflegen zu der Note mit dem Triller einen unveränderlichen Vorschlag hinzu zu setzen, wie in den folgenden Beyspielen. Dieser Vorschlag ist im Grunde ganz überflüssig, und kann den Spieler zweifelhaft machen. Denn die halbe Dauer der folgenden Note können und sollen ähnliche Vorschläge nicht bekommen, und mit dem Hülfstone würde man die Triller ohnedies anfangen.



Soll ein Vorschlag wirklich die halbe Dauer der Note erhalten, so muß es genau bestimmt werden, wie in den folgenden Beyspielen a). Für den Triller bleibt alsdann nur die zweyte Hälfte der Hauptnote übrig b).



Dies sind die in der Anmerkung zu §. 32. erwähnten angeschlossenen Triller, wobey nach einem Vorschlage a), oder, statt dessen, nach einer geschleiften Note c), der erste Ton des Trillers gebunden wird.

§. 35.

Der Triller ohne Nachschlag findet zwar auf allen Taktgliedern a), über Noten mit einem Vorschlage b) und ohne denselben c), bey Einschnitten d) u. dgl. statt; indeß bringt man ihn gewöhnlich nur alsdann an, wenn die Dauer der Note keinen Nachschlag verstattet, wie bey e) und f), oder wenn in geschwinder Bewegung mehrere kurze g), besonders aber tiefere, Noten folgen h).



Den ziemlich gewöhnlichen Triller in dem Beyspiele i) dürfte ein strenger Harmoniker wohl schwerlich gut heißen, weil nämlich der Hülfston des Trillers (d) gegen das dis in der untern Stimme einen so genannten Querstand macht.

---

§. 36.

Vom Triller mit dem Nachschlage.

Um den Triller noch lebhafter zu machen, endigt man ihn gewöhnlich mit einer kleinen Verzierung, welche meistentheils aus zwey Tönen besteht, wie bey a). Diese Verzierung nennt man den **Nachschlag**, er mag durch gewöhnliche a) oder kleinere b) Noten bestimmt werden. Auch durch ein Häkchen am Ende des ⁓ wird der Nachschlag angedeutet c). Das Zeichen bey d) hat zwar dieselbe Bedeutung, weil man aber den Mordenten beynahe eben so anzeigt, so kann durch diese Figur leicht eine fehlerhafte Ausführung veranlasset werden.

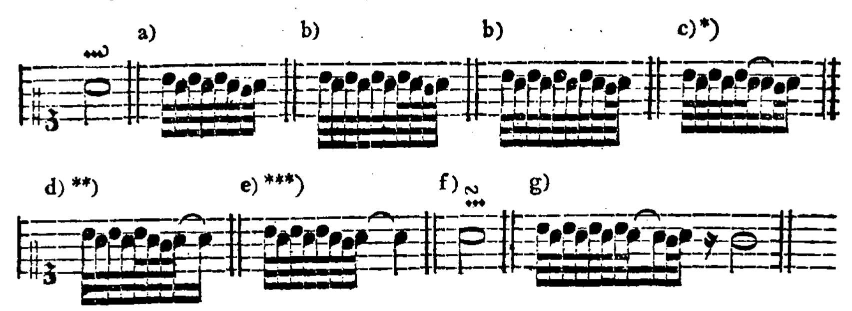
Statt

Statt des gewöhnlichen Nachschlages pflegt man oft nur den Ton der folgenden Hauptnote vorzuschreiben, wie bey e) und f). In diesem Falle bleibt also der oben erwähnte Nachschlag von zwey Tönen ganz weg.



§. 37.

Wenn der Nachschlag seinem Endzwecke entsprechen d. h. den Triller vorzüglich noch mehr Lebhaftigkeit geben soll, so darf er wohl nicht langsam und matt vorgetragen werden. Die meisten Tonlehrer wollen ihn daher eben so geschwind, als den Triller selbst, ausgeführt haben a). Einige bestimmen dem Nachschlage eine noch kürzere Dauer b). Andere hingegen schreiben die Ausführung bey c) und d) vor. Diese beyden Arten thun, wenigstens in einem Tonstücke von lebhaftem Charakter, auf mich keine gute Wirkung. Noch zweckwidriger scheint mir die bey e) angezeigte Ausführung zu seyn.



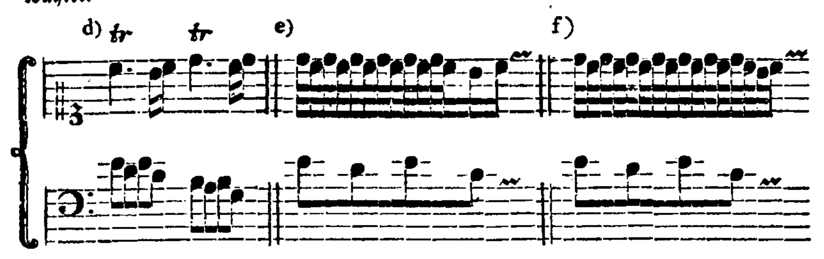
Da durch den Nachschlag der Triller unter andern noch mehr mit dem folgenden Tone verbunden werden soll, so wäre die Ausführung bey g) auch in Ansehung des Vortrages schlecht.

*) Mozart, gründliche Violinschule. S. 223. **) Löhlein, Klavierschule. S. 15. ***) Marpurg, Anleitung zur Musik überhaupt rc. S. 155. Der Verfasser dieser zuletzt genannten Schrift bezeichnet eben da den Triller mit dem Nachschlage so, wie bey f), und bestimmt dieser Manier nur die halbe Dauer der Note. Agricola hingegen schreibt (S. 110.) „Der eigentliche oder lange Triller muß die völlige Zeit der Note ausdauern rc." Bach behauptet S. 69. eben dasselbe.

Anm. 1. Um nicht den eben gedachten Fehler zu begehen, muß man den Triller selbst so lange fortsetzen, bis nur noch so viel Zeit zu einem geschwinden Nachschlage übrig bleibt, wenn auch die Dauer desselben nicht genau, sondern etwas zu groß, bestimmt seyn sollte. Dies Letztere geschieht entweder aus Bequemlichkeit, oder weil die Figur des Nachschlages, in Rücksicht der vorgeschriebenen Bewegung, Länge und Kürze der Noten rc. sehr verschieden seyn müßte. Z. B.



Man sieht, daß diese genaue Bestimmung der Dauer aller Nachschläge mit mehreren, wenigstens scheinbaren Schwierigkeiten verbunden wäre, als die weniger pünktliche Schreibart in dem folgenden Beyspiele d), wobey man, der Figur ungeachtet, aus dem oben erwähnten Grunde besser die Ausführung bey f), als die bey e) wählet.



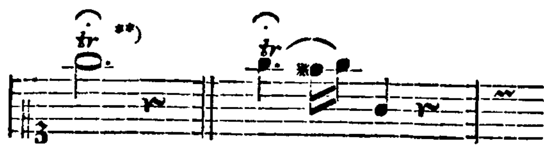
Anm. 2. Nur in einigen Fällen z. B. nach dem Schlußtriller einer verzierten Kadenz möchte ein etwas langsamer Nachschlag zu entschuldigen und gewissermaßen nothwendig seyn, damit die Mitspielenden Zeit gewönnen, bey dem folgenden Ritornell rc. zugleich einzufallen. Dies Letztere ist fast unmöglich, wenn der Solospieler den Schlußtriller plötzlich endiget. Man weiß aber, wie viel ein lebhaft vorzutragendes Tutti verliert, wenn es nur von Wenigen angefangen wird. Vielleicht könnte der Solospieler, um den Begleitern Zeit zum Einfallen zu lassen, bey solchen Nachschlägen noch eine kleine Verzierung anbringen, wie unten bey a). Doch eifert Agricola auch schon gegen diesen kleinen Zusatz.

Uebrigens hüte man sich ja vor den folgenden und ähnlichen fast zur Mode gewordenen Verzierungen, die größtentheils *) von einem verdorbenen Geschmacke zeugen.

*) Größtentheils —; denn das aus Mozarts Violinschule entlehnte Beyspiel d) will ich gern als eine Ausnahme von meiner Behauptung gelten lassen, wenn man diese Verzierung des Trillers geschmackvoll finden sollte.



Außer dem eben angezeigten Falle kann, dünkt mich, ein etwas langsamer Nachschlag auch nach dem Triller bey einer Fermate statt finden. Man fügt diesem Nachschlage gewöhnlich noch einen Ton, nämlich die tiefere Oktave der vorgeschriebenen Note bey, z. B.

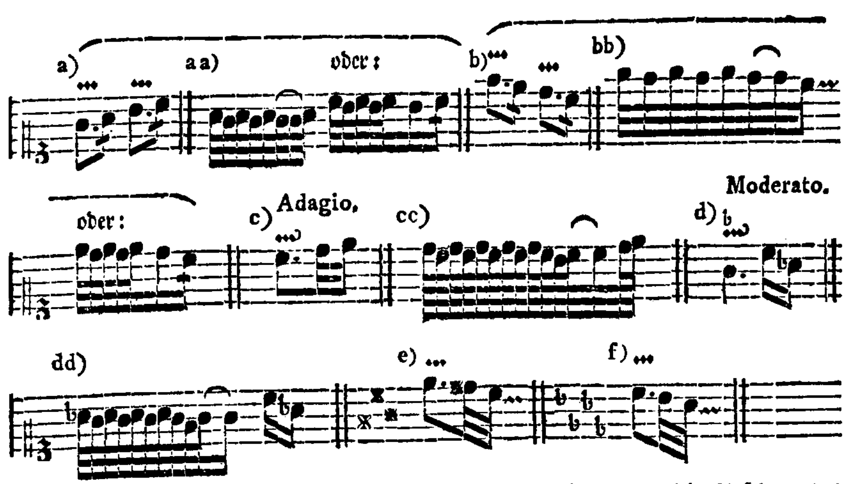


§. 38.

Wenn bey punktirten Noten eine Art von Nachschlägen vorgeschrieben ist a), so kann man dafür, in geschwinder Bewegung, den gewöhnlichen Nachschlag weglassen, vorzüglich wenn die folgende Note eine Stufe tiefer steht b). Ist aber das Zeitmaß langsam c), oder die Note mit dem Triller von etwas langer Dauer d), so pflegt man, außer den folgenden kurzen Noten, auch noch den gewöhnlichen Nachschlag bey dem Triller anzubringen cc) dd). Jedoch werden in diesem Falle die punktirten Noten (durch ein kurzes Aufhalten) von den folgenden getrennet, ungefähr wie bey aa) und bb). In den Beyspielen e) und f) dürfte das Verweilen zwischen dem Triller und den darauf folgenden kurzen Noten wohl auch der Fingersetzuug wegen nothwendig werden.

*) Ein Zusatz, welchen ich von einem Virtuosen gehört habe. —

**) Agricola will in diesem Falle gar keinen Nachschlag erlauben, „weil, wie er sagt, hier „keine lebhafte Verbindung des folgenden mit dem vorhergehenden, als wobey der Nachschlag „vorzüglich seine gute Wirkung thut, statt finden kann". Und in so fern stimme ich ihm bey. Allein durch den Ton, welcher dem Nachschlage noch besonders beygefügt wird, scheint mir eben der folgende Gedanke von dem vorhergehenden noch mehr getrennt zu werden, und dann würde die Absicht des Komponisten desto vollkommener erreicht. Ueberdies findet man den erwähnten Nachschlag ꝛc. oft ausdrücklich vorgeschrieben.



Die punktirten Noten machen also von der §. 37. gegebenen Regel in Ansehung des Nachschlages eine Ausnahme.

§. 39.

Die drey Töne eines Trillers mit dem Nachschlage müssen auf dem Notenplane drey zunächst folgende Stufen einnehmen; jedoch darf keine übermäßige Sekunde dabey seyn. Durch die Vorzeichnung wird es bestimmt, ob die zu diesem Triller erforderlichen beyden Hülfstöne (die erste Note des Nachschlages als zweyten Hülfston betrachtet) eine große oder kleine Sekunde von der Hauptnote entfernt seyn sollen, z. B.



Fehlerhaft wäre also ein Nachschlag wie unten bey a). Auch dürfen sich nicht beyde Hülfstöne wie kleine Sekunden zu der vorgeschriebenen Note verhalten b).



§. 40.

Soll man bey einem Hülfstone von der Vorzeichnung abweichen und z. B. statt fis, f greifen, so wird diese Abweichung über dem Zeichen des Trillers durch ein ✕, b, oder ♮ angedeutet, wie bey a) b) und c). Doch hat ein solches Versetzungszeichen über einer Manier gemeiniglich auf die folgenden Hauptnoten keinen Einfluß; daher greift man in dem Beyspiele d) nur bey dem Nachschlage den Ton h, sodann aber wieder das vorgezeichnete b, wie bey e).



Ein einzelnes Versetzungszeichen kann sich zwar, dem Anscheine nach, auf den ersten Hülfston des Trillers und auch wohl auf den Nachschlag beziehen; allein wenn der Tonsetzer ꝛc. in der Bezeichnung pünktlich gewesen ist, so wird man die richtige Anwendung eines solchen Versetzungszeichens leicht machen können. Die folgenden Beyspiele werden hiervon einen nähern Aufschluß geben.



Bey 1) kann sich das Versetzungszeichen nicht auf den ersten (höhern) Hülfston des Trillers beziehen, weil hierbey, der Vorzeichnung nach, auf der Stufe c kein ♮ statt findet, folglich wird der erste Ton des Nachschlages, nämlich a, dadurch bestimmt. In dem Beyspiele 2) ist dies der entgegen gesetzte Fall; denn hier findet das ♮ nur auf der Stufe c statt, und bezeichnet also den ersten Hülfston des Trillers. Bey 3) würde ein Intervall von einer übermäßigen Sekunde entstehen, wenn man das ✕ auf den ersten Hülfston, nämlich auf a, anwenden wollte, daher wird durch dieses ✕ der Nachschlag fis angedeutet u. s. w.

§. 41.

Stehen zwey Versetzungszeichen über diesem ⁓, so bezieht sich das Eine auf den ersten Hülfston des Trillers, das Andere aber auf den Nachschlag. Z. B.



(Die beygefügten kleinen Nötchen mögen statt einer umständlichern Erklärung dienen.)

§. 42.

Wenn einige Komponisten die erforderlichen Versetzungszeichen über den Manieren nicht andeuten, so können sie wohl nicht immer auf eine richtige Ausführung rechnen. Indeß wird freylich ein geübter Spieler nach dem Gehöre a), außerdem aus dem Vorhergehenden b) oder Folgenden c), auch wohl aus harmonischen Gründen d) beurtheilen, (S. die Anm. zu §. 39.) wo etwa ein ✕, b oder ♮ vergessen worden ist.



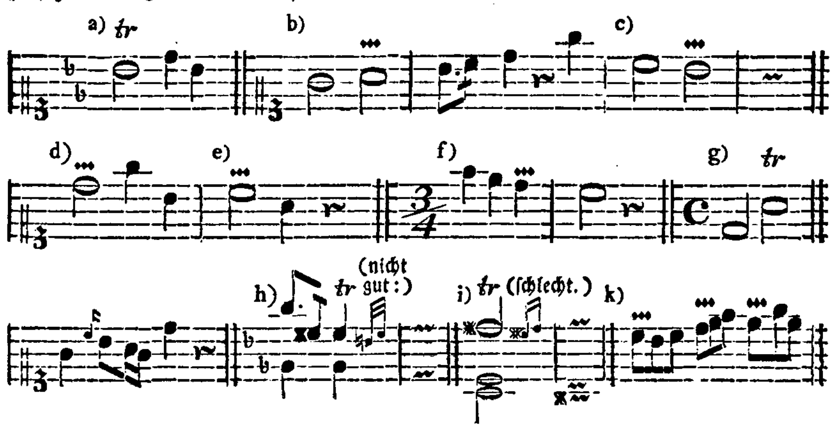
Alles was ich in diesen vier Paragraphen von den Versetzungszeichen bey dem Triller gesagt habe, das gilt, unter veränderten Umständen, ebenfalls von verschiedenen andern Manieren.

§. 43.

Man kann den Nachschlag, auch ohne Andeutung, fast bey allen etwas langen Trillern anbringen a), es mögen nachher höhere b) oder tiefere c) Noten, stu-

stufenweise b) c) oder im Sprunge d) e) folgen. Besonders würde man den Nachschlag bey Trillern vor einem Tonschlusse, am Ende f) und in der Mitte rc. g) eines Stückes sehr ungern vermissen.

Nur in den Beyspielen h) und i) findet der Nachschlag nicht statt, weil dadurch eine Härte entstände. Auch bey Trillern über Triolen und dreygliedrigen Figuren k) läßt man den Nachschlag weg, weil die erste Note durch diesen Zusatz zu sehr verlängert würde u. s. w.



§. 44.

Wie nöthig es ist, mit dem dritten und vierten Finger einen Triller schlagen zu können, erhellet schon aus den folgenden Beyspielen.



Beyläufig merke ich mit an, daß Einige zur Erleichterung rc. den Triller in gewissen Fällen mit dem zweyten und vierten, oder mit dem dritten und fünften Finger schlagen. Bach erlaubt allenfalls auch die in dem obigen letztern Beyspiele mit + bemerkte Applikatur.

§. 45.

Daß man dann und wann gezwungen ist, sogar mit dem vierten und fünften Finger der rechten Hand, oder mit dem ersten und zweyten der linken, einen Triller zu schlagen, mögen die folgenden Stellen beweisen.



§. 46.

Bey einem zweystimmigen Triller in Einer Hand — welcher aber nicht die Sache eines Anfängers ist und seyn soll — muß man nach Umständen ebenfalls den Daumen oder kleinen Finger gebrauchen, z. B.



§. 46 b.

Eine ganze Reihe von auf- oder absteigenden Trillern nennt man eine Trillerkette. (*Catena di trilli.*) Sie kommt am häufigsten im Aufsteigen a) vor, wobey jeder Triller einen Nachschlag haben kann. Nicht so gut ist diese Folge von Trillern im Absteigen b).

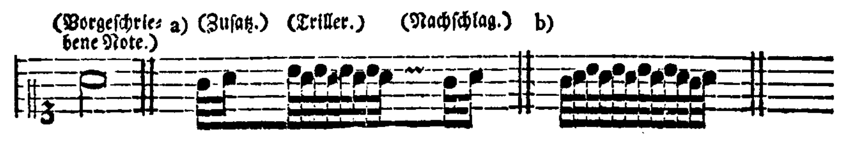


§. 47.

§. 47.

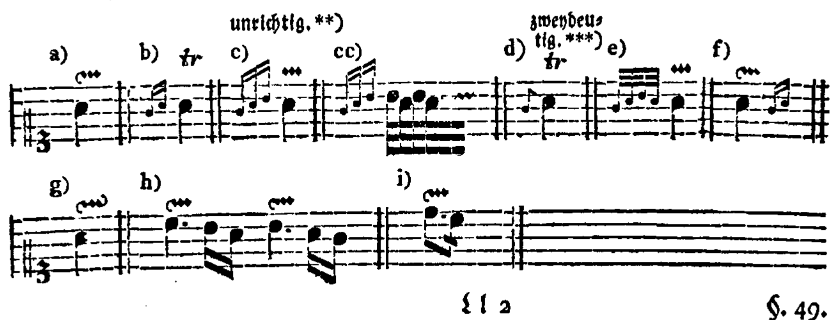
Vom Triller mit dem Zusatze von unten.

Der so genannte **Triller von unten** bekommt (vorn) noch einen Zusatz von zwey Tönen oder Vorschlägen, nämlich den tiefern Hülfston, und außer diesem den vorgeschriebenen Ton selbst. Daher wird er von Einigen, aber zu unbestimmt, der **Triller mit dem Vorschlage** genannt *). Bey a) habe ich die Zusammensetzung desselben nach seinen einzelnen Theilen, und bey b) die erforderliche ununterbrochene Ausführung angezeigt.



§. 48.

Am gewöhnlichsten deutet man diesen Triller so an, wie bey a) und b), seltener wie bey c) d) und e). Den Nachschlag noch besonders beyzufügen f), oder durch ein krummes Häckchen am Ende des ⁓ zu bestimmen g), ist fast überflüssig; denn da dieser Triller nur bey ziemlich langen Noten vorkommen kann, so pflegt man den Nachschlag ohnedies anzubringen, es müßte denn schon eine Art von Nachschlägen vorgeschrieben seyn, wie bey h) und i).



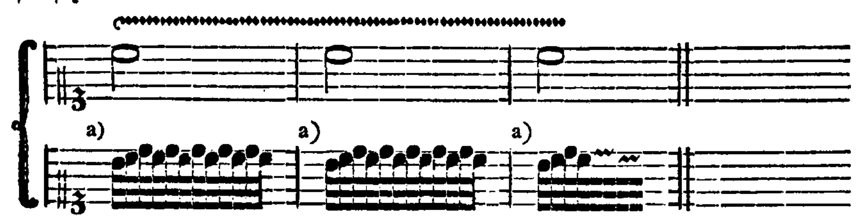
*) Petri sagt in seiner Anleitung zur praktischen Musik S. 154. „Man würde diese Triller mit „einer Schleife vor sich ꝛc. besser angeschleifte, anschleifende u. s. w. nennen."

**) Weil nämlich, dieser Bezeichnung nach, der Hülfston des Trillers zweymal unmittelbar nach einander folgen würde, wie oben bey cc).

***) Weil der Spieler dadurch verleitet werden kann, dem Vorschlage die halbe Dauer der Hauptnote zu geben.

§. 49.

Bey einem sehr langen Triller von unten erlaubt Bach den Zusatz dann und wann zu wiederholen a), wenn die beyden Finger, mit welchen man den Triller schlägt, matt werden sollten. Nur muß man dabey nicht einhalten, (wie bereits in der Anm. zu §. 33. erinnert worden ist,) sondern den Triller ununterbrochen fortsetzen.



In den folgenden Beyspielen wird ein feines Ort die Wiederholung des erwähnten Zusatzes wohl nicht schön finden; ich würde daher in ähnlichen Fällen dieses Hülfsmittel eher widerrathen, als empfehlen.

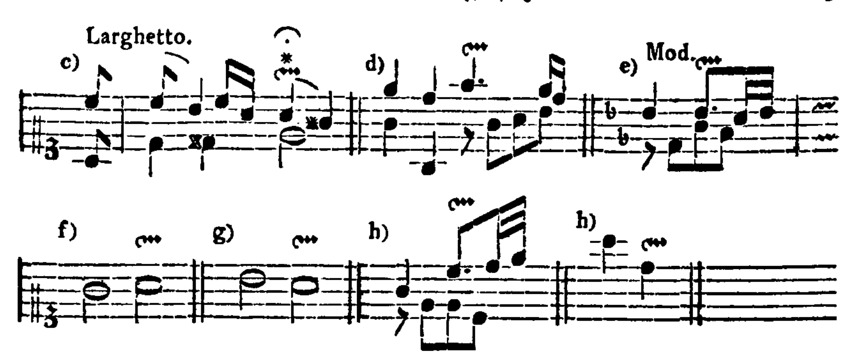


§. 50.

Der Triller von unten, welcher nach der §. 48. gemachten Bemerkung überhaupt nur bey langen Noten statt findet, kommt am häufigsten nach einer verzierten Kadenz vor a). Man wiederholt nämlich die ersten beyden Töne (den Zusatz) dieses Trillers einigemal mit zunehmender Geschwindigkeit, und leitet dadurch in den Schlußtriller ein b). Außerdem kann der Triller von unten auch bey Fermaten c), nach Einschnitten d), vor einer wiederholten Note e), bey steigenden f) und fallenden Sekunden g), bey Sprüngen h) u. s. w. angebracht werden.



*) Von dieser Verzierung, welche man auch den Zurückschlag (*Ribattuta*) nennt, werde ich unten §. 95. umständlicher handeln.



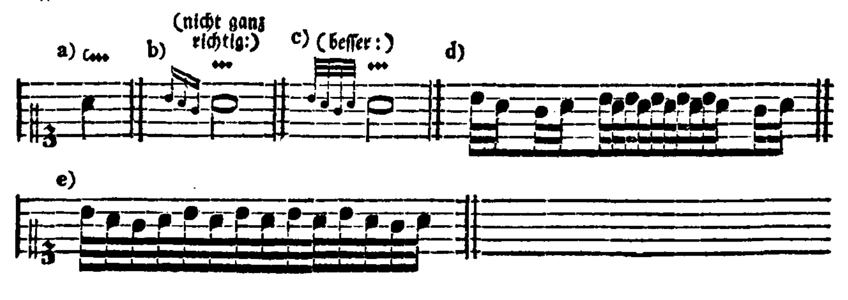
Uebrigens gilt alles, was oben bey dem gemeinen Triller von den Versetzungszeichen, von dem Nachschlage, von der ununterbrochenen Dauer u. dgl. gesagt worden ist, auch bey dieser Manier.

---

§. 51.

Vom Triller mit dem Zusatze von oben.

Der Triller von oben hat das Zeichen bey a); auch wird er durch drey b) oder vier c) kleine Nötchen angedeutet. Er bekommt vorn noch zwey Töne mehr, als der Triller von unten, und zwar den ersten Hülfston nebst dem vorgeschriebenen Tone selbst, folglich fängt er so an, wie der gemeine Triller, nur wird der §. 47. erwähnte Zusatz gleichsam dazwischen eingeschaltet. Bey d) ist die Zusammensetzung dieses Trillers, bey e) aber die gehörige ununterbrochene Ausführung desselben bemerket worden.



§. 52.

Da der Triller von oben, seiner Länge wegen, nur über langen Noten vorkommen kann, so endigt man ihn, auch ohne Andeutung, mit einem Nachschlage.

Ueber der vorletzten Note eines Tonschlusses nach einem Terzensprunge a) findet dieser Triller wohl am schicklichsten statt; doch kann man ihn auch bey einer fallenden Sekunde d) oder über einer wiederholten Note e) anbringen.



Die nicht ungewöhnliche Eintheilung bey c), anstatt der bey b) angezeigten richtigern Ausführung, scheint aus dem so genannten Lombardischen Geschmacke entstanden zu seyn, worin man die Vorschläge gewöhnlich zu Nachschlägen machte.

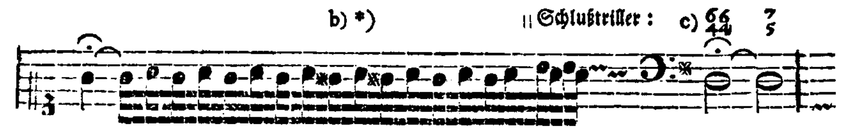
---

§. 53.

Von dem voraus geschickten Triller.

Noch muß ich einer gewissen zur Mode gewordenen Gattung von Trillern gedenken. Man pflegt nämlich, besonders bey verzierten Kadenzen, vor dem Endigungstriller noch einen andern, welcher eine Stufe tiefer steht, voraus zu schicken, und auf diese Art unvermerkt in den wirklichen Schlußtriller über zu gehen, wie bey a). Auch wird der tiefere Ton, während des Trillers, wohl eine kleine Sekunde erhöhet b).





Man sieht hieraus, daß der Triller a) mit dem §. 50. erwähnten Zurückschlage einige Aehnlichkeit hat.

§. 54.

Diesen umgekehrten Triller oben bey a), welcher einem verlängerten Mordenten nicht unähnlich ist, könnte man vielleicht am passendsten einen **voraus geschickten Triller** nennen. Hiller **) giebt ihm dieselbe Benennung, und schreibt: „daß dieser Triller, wenn er rein, wohl zusammenhängend und mit zu„nehmender Stärke vorgetragen werde, aller Ehren werth sey."

Die übrigen Triller von ähnlicher Art, wobey man den Ton allmählich von Komma zu Komma, oder um noch unmerklichere Theile, höher oder tiefer werden läßt ***), sind zum Glücke auf Klavierinstrumenten nicht möglich.

---

§. 55.

Von dem Pralltriller.

Der **halbe- (kurze) oder Pralltriller** ****) ist eine sehr angenehme und nöthige, aber gar nicht leichte Manier; denn es gehört viele Fertigkeit und Schnell-

*) Da bey diesem Triller eine etwas sonderbare Harmonie c) zum Grunde liegt, so erfordert er ein Ohr, welches viel Schärfe (Piquantes) erdulden kann. Ich würde ihn nur in wenigen Fällen zulassen; aber nicht leicht empfehlen.

**) Anleitung zum musikalisch-zierlichen Gesange, S. 68.

***) Tosi schreibt zwar (im Jahre 1723.): „Diese Triller sind, seitdem der wahre gute Ge„schmack eingeführt worden, nicht mehr Mode. Man muß sie vielmehr zu verlernen suchen. „Wer eine feine Empfindung hat, der verabscheut die alten Trockenheiten eben so sehr, als „die neuern Mißbräuche ꝛc.". Allein Tosi verbannt die erwähnten Triller entweder mit Unrecht aus dem guten Geschmacke, oder der unsrige ist in diesem Stücke wieder ausgeartet. Denn so mancher Violinspieler ꝛc. fängt den Triller in cis an, und endigt ihn in e. — „Sollten sich die Triller nach einer Kadenz, vorzüglich zu Tonstücken von einem muntern, „tändelnden ꝛc. Charakter, nicht noch besser ausnehmen, wenn man alle denkbare Zwischen„räume einer ganzen Oktave damit ausfüllte? — Vielleicht gäbe dies zur Erfindung einer „neuen, wenigstens in unserm Welttheile noch unbekannten, Tonleiter die Veranlassung. —" Ich konnte meinem spottenden Freunde, welcher mir die obige Frage vorlegte, nur mit einem Achselzucken antworten.

****) Löhlein nennt diese Manier in seiner Klavierschule unrichtig den Abzug. Dadurch ist auch wohl G. F. Wolf verleitet worden, denselben Fehler in dem mehrmals erwähnten Unter-

Schnellkraft der Finger dazu, einen Pralltriller deutlich und mit der erforderlichen Schärfe und Geschwindigkeit herauszubringen. Sein gewöhnliches Zeichen ist das bey a); die Ausführung habe ich bey b) angedeutet.



In verschiedenen Lehrbüchern findet man die Ausführung bey c) und d) vorgeschrieben. Der Umstand, daß der bey b) an die vorhergehende Note gebundene (erste) Hülfston e, so wie das letztere d, nicht gehört werden, *) hat unstreitig zu der für das Auge bequemern abgekürzten Schreibart c) die Veranlassung gegeben. Wenn man aber bedenkt, daß diese Manier im Grunde nur ein verkürzter Triller ohne Nachschlag ist, so wird man die Schreibart bey b) oder +) richtiger finden, als die bey c), weil der gemeine Triller mit dem Hülfstone anfängt. Bey d) wird die vorhergehende Note durch den Punkt zu merklich verlängert, daher ist diese Ausführung nicht anzurathen.

§. 56.

Der Pralltriller wird zwar gewöhnlich geschleift und dadurch in Ansehung des Vortrages von dem Schneller unterschieden; indessen muß doch der letzte Hülfs=

terricht ꝛc. zu begehen. — Daß man aber unter dem Ausdrucke Abzug ganz etwas anders versteht, habe ich Seite 2:8 bemerkt. Uebrigens kann der Abzug auch bey dem Pralltriller nothwendig werden. (S. unten §. 56. e), §. 58. ꝛc.)

Die Benennung Halbtriller will Marpurg in seiner Anleitung zum Klavierspielen S. 54. nicht gelten lassen, und zwar deswegen, „weil diejenigen, die sich derselben bedienen, keinen „ganzen= Dreyviertheil= oder Neunachttheiltriller erkennen." — Eben da erklärt er den Unterschied zwischen dem ∿∿∿ und ∿∿ für eine Subtilität, und will beyden Zeichen einerley Bedeutung geben. „Die Dauer des Trillers, schreibt er, wird ja von dem Werthe der Note be„stimmt, und der Kopist oder Kupferstecher darf nur ein ∿∿∿ für ein ∿∿ setzen, oder umgekehrt, „wenn es der Komponist nicht schon zuvor in der Urschrift versehen hat, wozu nutzet alsdann „dieser Unterscheid? ꝛc." Mich wollen diese Gründe nicht überzeugen; denn kann beym Abschreiben ꝛc. nicht eben so leicht ein ∿∿∿ mit ◡∿∿∿, ◟∿∿∿, ∿∿∿◝, ◡∿∿∿◝, ∿∿∿ und andern Zeichen verwechselt werden? Der Spieler lernt aber unstreitig ein ∿∿∿ und ∿∿ eher von einander unterscheiden, als die in der gedachten vortreflichen Anleitung oft genannten Wechsel= und Hauptnoten, wozu nicht selten noch mehr, als gemeine Kenntniß des Generalbasses, vorausgesetzt wird.

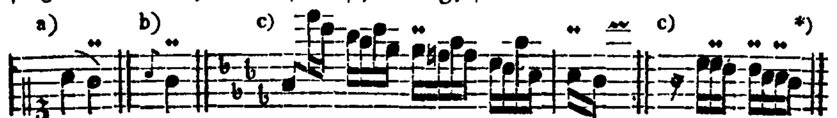
*) „Besonders wird die erste Hülfsnote des Pralltrillers," nach Agricola's Anmerkung, „als„dann nicht von neuem angegeben, wenn ein Vorschlag vorhergeht, weil dieser die erste Note „des Pralltrillers ausmacht" wie oben bey e). „Ein anders ist es, schreibt er ferner, wenn „die Note, die sonst einen Vorschlag abgeben könnte, aber als eine Hauptnote ausgeschrieben „ist, von kurzer Geltung ist." (wie bey a.) Ich lasse die nähere Untersuchung dieses Umstandes dahin gestellt seyn, und merke nur noch an, daß das letztere d (oben bey b) blos um den Werth des vorgeschriebenen Achtels vollzählig zu machen beygefügt wird, und also aus diesem Grunde nicht angeschlagen werden darf.

Hülfston, welchen ich unten bey a) mit ı bezeichnet habe, durch ein so genanntes Schnellen (äußerst geschwindes Wegziehen des Fingers von der Taste) heraus gebracht werden, damit der Pralltriller die gehörige Schärfe bekommt. Aus diesem Grunde kann man hierbey am bequemsten nur den zweyten und dritten, oder den dritten und vierten Finger gebrauchen, gesetzt auch man müßte sich in gewissen Fällen einer sonst nicht erlaubten Applikatur bedienen, wie in den Beyspielen b) c) d) und e).



§. 57.

Obgleich der Pralltriller, (wie Agricola und Bach lehren,) nie anders vorkommen sollte, als nach einer vorhergegangenen höhern Sekunde, sie mag nun durch eine gewöhnliche a) oder kleine Note b) angedeutet seyn: so erlauben sich doch auch die besten Komponisten hierin zuweilen eine oder die andere Ausnahme, wie in den Beyspielen c) d) und e). Ins besondere findet der Pralltriller bey viergliedrigen Figuren, nach einem Sprunge, über der mittlern stufenweise absteigenden Note f) und bey Einschnitten g) statt.



*) Einige Komponisten setzen in ähnlichen Fällen noch einen unveränderlichen Vorschlag vor die Note, z. B.



welches allerdings besser ist.



Man sieht, daß in den Beyspielen c) d) und e), die ich aus Bachs, E. W. Wolfs und andern Werken entlehnt habe, der Pralltriller mit dem dahin gehörigen Schneller verwechselt worden ist. Wie groß dieses Verbrechen seyn mag, überlasse ich den Kritikern zur Entscheidung.

§. 58.

Wenn der Pralltriller über einer Note mit einem Ruhezeichen steht, wie bey a) und b), so wird der vorhergehende Ton lange ausgehalten; *) nach dem Pralltriller, welcher in diesem Falle nur schwach (mit dem Abzuge) vorgetragen werden muß, hebt man den Finger sogleich von der Taste ab. Folglich würde die Ausführung ungefähr so seyn müssen, wie in der zweyten Notenreihe.



Dieser schwache Pralltriller erfordert vorzüglich viele Uebung, wenn er mit der gehörigen Deutlichkeit und Schärfe nett heraus gebracht werden soll. Ich würde ihn nur erst alsdann üben lassen, wenn der Schüler diese Manier mit der sonst gewöhnlichen Stärke deutlich heraus bringen kann.

§. 59.

Man fängt gegenwärtig an, dem Zeichen des Pralltrillers ein krummes Häckchen beyzufügen, nämlich: ⁓, ⁓, ⁓. Die Bedeutung dieses Zusatzes ist schon

*) Mehr hiervon im fünften Kapitel.

schon bey dem **Triller von unten** rc. erklärt worden, und läßt sich leicht auf den Pralltriller anwenden. Da aber dieses vermehrte Zeichen oft über Noten steht, wobey ein solcher Zusatz (der zu kurzen Dauer wegen) nicht statt finden kann, so muß wohl irgend eine andere Manier darunter verstanden werden sollen. Wie wäre es z. B. möglich, in einem *Allegro* die folgenden Stellen — die ich so bezeichnet gefunden habe — in der erforderlichen Bewegung heraus zu bringen?



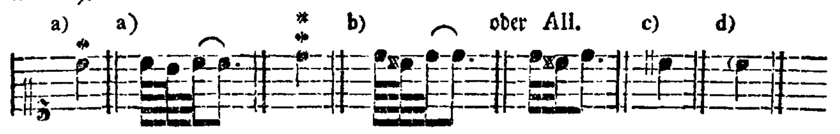
In dem Beyspiele a) kann nur etwa ein Schneller oder eine ähnliche kleine Manier bey b) aber blos ein **Pralltriller** (ohne Zusatz) angebracht werden.

---

§. 60.

Von dem Mordenten.

Der **Mordent** (*Pincé*, **Mordant**, **Kräusel**, **Beisser** *) wird auf zweyerley Art, nämlich kurz und lang gebraucht. Das gewöhnliche Zeichen des kurzen (halben) Mordenten ist dieses: ⁎; die Ausführung desselben muß jederzeit (folglich auch bey längern Noten) äußerst geschwind seyn, wie bey a) und b).



Die Bezeichnungen bey c) und d) sind gegenwärtig gar nicht mehr, oder nur etwa noch in einigen Gegenden gebräuchlich. Daß man ehedem auch die Vorschläge durch das Zeichen bey d) andeutete, ist Seite 202 rc. erinnert worden.

*) So nennen die ältern Tonlehrer eine Art von Mordenten. (S. weiter unten §. 66. f.) Heinichen z. B. schreibt in seiner Anweisung rc. Seite 530. „Diese Manier würde deswegen Mor„dente oder beissend genennet, weil sie sey, wie der Biß eines kleinen Thiergens, welches „kaum anbeisset, und sogleich wieder ohne Verwundung fahren lässet." Walther sagt: „*Mordant*, eine Manier, zu deren expression man zu einer auf dem Papier befindlichen Note „die nechste drunter nimmt, und beyde dergestalt touchiret, daß es lässet, als würde etwas „hartes z. E. eine Nuß von einander gebissen und getheilet rc."

§. 61.

Wenn der kurze Mordent nach einem Vorhalte steht — welches sehr häufig der Fall ist — : so wird er schwach vorgetragen a). (S. Abzug Seite 218.) Um dieser Manier mehr Schärfe zu geben, nimmt man zum Hülfstone, auch wohl ohne Andeutung, oft den halben Ton unterwärts b); jedoch alsdann nicht leicht, wenn die vorhergehende oder folgende Note einen ganzen Ton tiefer steht, wie bey c).



Ehedem pflegte man durch die eingeschlossene Note bey d) einen Vorschlag von unten und zugleich einen Mordenten über der Hauptnote anzudeuten, anstatt der jetzt gewöhnlichen Schreibart bey e).

§. 62.

Keine andere Manier wird so häufig im Basse angebracht, als der Mordent. Besonders findet er in dieser Stimme über Noten statt, nach welchen die tiefere Oktave folgt a). Um ihn jedesmal mit der erforderlichen Geschwindigkeit und Schärfe heraus bringen zu können, muß man sich vorher oft eine kleine Unregelmäßigkeit in Ansehung der Fingersetzung erlauben b). Auch vermeidet man, wo möglich, durch das Spannen 2c. den kleinen Finger bey dieser Manier c).



§. 63.

Der kurze Mordent, welcher (seiner wenigen Bestandtheile ungeachtet) dem Gesange eine besondere Lebhaftigkeit giebt, kommt am gewöhnlichsten über einer stei-

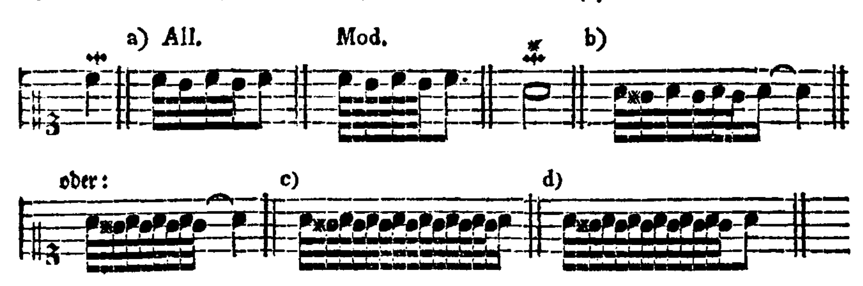
steigenden Sekunde vor a). Auch kann er bey allerley springenden b) und wiederholten c) Tönen, über Noten vor Pausen d), zu Anfange e) und zu Ende f) eines Tonstückes u. s. w. zuweilen ohne Andeutung, wie bey g) über der ersten Note angebracht werden. Seltner findet man ihn bey abwärts springenden Tönen h), und bey fallenden Sekunden eigentlich gar nicht. Daher würde das Beyspiel i) nicht nachzuahmen seyn, ob gleich gegenwärtig manche Tonsetzer diese Manier in ähnlichen Fällen vorschreiben.



Vielleicht denken sich einige neuere Komponisten in dem letztern Beyspiele unter dem Zeichen des Mordenten einen Pralltriller oder irgend eine andere Manier.

§. 64.

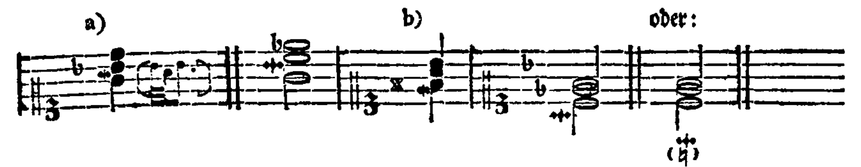
Der **lange Mordent** kann natürlicher Weise nur bey etwas länger auszuhaltenden Tönen vorkommen. Man pflegt ihn durch dieses Zeichen: ⁜ anzudeuten. Die Dauer des langen Mordenten hängt von der Länge oder Kürze der vorgeschriebenen Note ab, und läßt sich daher nicht genau bestimmen. Man merke aber, daß der Hülfston wenigstens zweymal angeschlagen werden muß a). Bey längern Noten wiederholt man diesen Ton mehrmals b); doch darf der Mordent nie, wie der Triller, die völlige Dauer der vorgeschriebenen Note einnehmen. Daher wäre die Ausführung bey c) fehlerhaft, und auch die bey d) nur etwa in Tonstücken von sehr feurigem ꝛc. Charakter zu erlauben.



Ich glaube mit Recht behaupten zu können, daß die Mordenten schicklicher bey lebhaften rc. als bey zärtlichen, traurigen rc. Affekten statt finden, obgleich nur wenige Komponisten, wenn sie Mordenten vorschreiben, auf den Charakter des Tonstückes Rücksicht nehmen. Ich selbst habe in dem Adagio der zweyten Sonate (Zweyte Samml. v. J. 1777.) einen langen Mordenten, und außerdem hin und wieder verschiedene kurze Mordenten angebracht, welche jetzt eine sehr unangenehme Wirkung auf mich thun.

§. 65.

Alles was von der Geschwindigkeit, von dem oft ohne Andeutung zu greifenden halben Tone, und von dem Vortrage des kurzen Mordenten nach einem Vorhalte gesagt worden ist, das gilt ebenfalls von diesem verlängerten oder ganzen Mordenten. Hier bemerke ich nur noch, daß beyde Arten dann und wann auch in einer Mittelstimme vorkommen, und in diesem Falle so angezeigt werden, wie bey a) und b).



Der lange Mordent wird zwar von Vielen ein umgekehrter Triller genannt, und in einer gewissen Rücksicht mag ihm diese Benennung auch wohl angemessen seyn; allein beyde Manieren weichen dessen ungeachtet sehr von einander ab. Denn 1) nimmt der Mordent seinen Anfang mit der Hauptnote selbst, und nicht mit dem Hülfstone, wie der Triller; 2) endigt sich der Mordent nie mit einem Nachschlage; 3) darf er nicht die völlige Dauer der Hauptnote einnehmen u. dgl. m.

---

§. 66.

§. 66.
Von dem Zusammenschlage.

Der **Zusammenschlag** *) (*Pincé étouffé*, ital. *acciaccatura*) gehört gewissermaßen ebenfalls in die Klasse der Mordenten. Am deutlichsten wird er wohl vermittelst eines kleinen durchstrichenen Nötchens angedeutet a). Die von Bach ꝛc. gebrauchte Bezeichnung b) ist etwas unbestimmt, und kann daher leicht einen fehlerhaften Vortrag veranlassen. Bey c) habe ich die Ausführung, so gut sichs thun läßt, durch beygefügte Pausen bestimmt.

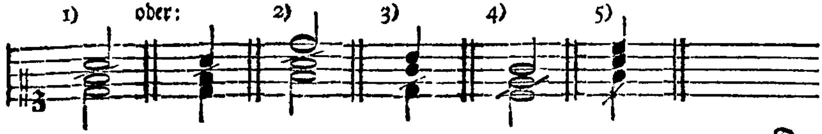


Beyde Tasten werden nämlich zugleich angeschlagen; allein von der tiefern hebt man den Finger sogleich wieder ab, und hält nur den höhern Ton so lange aus, als es die Dauer der vorgeschriebenen Note erfordert. Bey zweystimmigen Stellen wird der Zusammenschlag so bezeichnet, wie oben bey d). In dem ersten Beyspiele schlägt man dis, e und c zugleich an, hebt aber den Finger von der Taste dis sogleich wieder ab u. s. w.

Da diese Manier einige Härte in der Harmonie verursacht, so kann man sich derselben am schicklichsten wohl nur bey feurig, gleichsam trotzig ꝛc. vorzutragenden Stellen mit Nutzen bedienen.

§. 67.

Bey mehrstimmigen Griffen deutet man diese Zusammenschläge oder Acciaccaturen, auch durch einen schrägen Strich an, wie in den folgenden Beyspielen.



Das

*) Diese nicht sehr bekannte Manier hat man ehedem wohl wahrscheinlich unter der oben erwähnten Benennung Beisser verstanden.

Das Wort *Acciaccatura* leitet Walther von *acciaceo*, (*superfluus*,) überflüssig ꝛc. her; weil nämlich in jedem Zusammenschlage irgend ein überflüssiges (nicht zur Harmonie gehöriges) Intervall hinzu kommt. Heinichen hingegen schreibt S. 535: „Acciaccare heisset eigentlich in welscher Sprache: zermalmen, zerquetschen, oder etwas mit Gewalt gegen einander stossen. Also daß Acciaccatura hier so viel heisset, als eine gewaltsame Zusammenstossung unterschiedener neben einander liegenden Clavium, die eigentlich nicht zusammen gehören.“

Das heißt, bey 1) wird, außer den vorgeschriebenen Tönen, noch g, oder weil die Mordenten gern den halben Ton haben, lieber gis mit angeschlagen, aber gleich wieder abgehoben; bey 2) greift man c oder cis dazu; bey 3) fis, bey 4) dis oder d, und bey 5) e.

Seit einiger Zeit giebt man dem erwähnten Zeichen in einigen Gegenden eine andere Bedeutung. Petri z. B. schreibt in seiner Anleitung zur praktischen Musik S. 149: „Dahin (zu den Setzmanieren) gehören ferner die Groppi rc. und andere laufenden „Figuren, desgleichen die gebrochnen und arpeggirenden, oder Harfenmäßigen, wel„che mit Queerstrichen auch gezeichnet werden können. Z. E.



In Bürgers Gedichten von Gruber in Musik gesetzt, kommt die obige Bezeichnung bey 1) 2) u. s. w. oder vielmehr die hier bey a) und b) sehr häufig vor, und zwar oft bey solchen Griffen, wobey weder eine Figur, wie in dem Beyspiele von Petri, noch ein Zusammenschlag, sondern eine gewöhnliche geschwinde Brechung (S. §. 89. f. f.) statt findet. Ich würde aber zu einem so genannten Arpeggio doch lieber das einmal angenommene und bekannte Zeichen { beybehalten, oder wenigstens eine Anmerkung über die dafür gebrauchte Bezeichnung beygefügt haben, damit Jeder wüßte, was ich darunter verstanden hätte. Denn manche Spieler dürften vielleicht die durchstrichenen Noten, oben bey a) und b), wohl gar für ausgestrichen (überflüssig) halten.

§. 68.

Sollen diese Griffe mit Acciaccaturen gebrochen (nach einander angeschlagen) werden, so fügt man noch das gewöhnliche Zeichen a) oder b) bey.

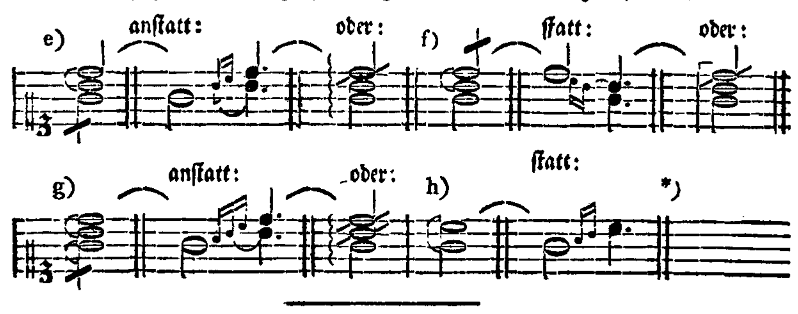


Aus der bey c) und d) angezeigten Ausführung (die sich nicht ganz genau durch Noten bestimmen läßt) erhellet wenigstens, daß man die Tasten eben so, wie bey gewöhnlichen Brechungen, nach einander anschlägt, und dann die Fin-

*) S. Bachs Probestücke, Tab. VI. Fig. XI. (*), wovon es in dem Versuch rc. Seite 114. heißt: „Unter (*) bemerken wir die Brechungen mit Acciaccaturen."

Finger darauf liegen läßt, bis die Dauer der vorgeschriebenen Noten vorüber ist. Nur der überflüssige, gleichsam eingeschaltete Ton, in den obigen beyden Beyspielen gis, muß äußerst kurz angegeben, und der Finger sogleich wieder von der erwähnten Taste abgehoben werden.

Andere Tonlehrer pflegen diese eingeschalteten Töne auch blos durch die Bezeichnung unten bey e) ꝛc. anzudeuten. Marpurg z. B. schreibt in seiner Anleitung zum Klavierspielen S. 60: „Wenn man den Schleifer in der Zergliederung anbringt, so „nennet man solches eine accentuirte Zergliederung oder Brechung. Dieser „Schleifer aber (wodurch ebenfalls eine Art von Acciaccatur entsteht) wird allhier „durch einen halben Bogen vor den beyden zu schleifenden Noten angezeiget, und ob „solcher von oben nach unten f) oder von unten nach oben e) und g) geschehen solle, „wird an dem Zeichen der Brechung erkannt. Wenn zwey halbe Bogen vorhanden „sind, wie bey g), so bedeutet solches zwey Schleifer in eben demselben Satze. „Wenn der halbe Bogen vor zwey Noten steht, die zusammen eine Quarte ausma„chen, so pflegt man alle dazwischen liegende Nebennoten mitzunehmen h) ꝛc.“



§. 69.

Von dem Battement.

Das Battement (ital. *Battimento*) kommt in einigen musikalischen Lehrbüchern ebenfalls unter dem Namen der Zusammenschlag vor. Diese Manier

*) Was Marpurg unter einer accentuirten Zergliederung versteht, das nenne ich eine gebrochene Acciaccatur, oder ein Arpeggio mit Acciaccaturen. Da wir beyde dieselbe Ausführung dabey voraus setzen, so wird hoffentlich an der Benennung nicht viel gelegen seyn. Wessen Art der Bezeichnung besser ist, kann ich zwar nicht entscheiden; doch sollte ich meinen, durch den halben Bogen vor der Note könnten leicht Zweydeutigkeiten entstehen. S. die Anm. zu §. 3. Seite 202; desgleichen von dem Mordenten §. 60. d). Das obige letztere Beyspiel bey h) dürfte daher wohl nicht viel wider meine angenommene Bezeichnung beweisen.

nier — welche auf andern Instrumenten z. B. auf der Violine, Flöte ꝛc. üblicher ist, als (wenigstens in Deutschland) auf dem Klaviere — hat viel Aehnliches mit dem Mordenten. Blos darin sind sie von einander unterschieden, daß der Mordent mit der Hauptnote selbst, das Battement aber allezeit mit dem Hülfstone anfängt. Zu diesem Hülfstone nimmt man gern die nächst liegende Taste unterwärts, folglich einen halben Ton, er mag vorgezeichnet seyn, oder nicht. Da das Battement kein eigenes Zeichen hat, so bedient man sich dafür gewöhnlich einer Anzahl kleiner Nötchen, wie bey a). Ich bemerke nur noch, daß auch das Battement, so wie der Mordent, nach Umständen verlängert oder verkürzt werden kann; jedoch muß es immer sehr geschwind und mit einer gewissen Schärfe vorgetragen werden, ungefähr wie bey b).



§. 70.

Diese Manier thut in Tonstücken von etwas feurigem ꝛc. Charakter keine üble Wirkung; nur versteht es sich, daß sie selten und blos über langen Noten anzubringen ist. Vorzüglich findet sie bey Sprüngen statt.

---

§. 71.
Von dem Doppelschlage.

Der **Doppelschlag** (*Doublé*) ist unstreitig eine der schönsten und brauchbarsten Manieren, wodurch der Gesang ungemein reizend und belebt wird. Daher kann auch der Doppelschlag sowohl in Tonstücken von zärtlichem, als munterm Charakter, über geschleiften und gestoßenen Noten, angebracht werden. Die Ausführung desselben ist an und für sich leicht, aber ziemlich verschieden, und blos in dieser Rücksicht schwer. Man pflegt nämlich den Doppelschlag hauptsächlich auf viererley Arten zu gebrauchen; 1) kommt er allein vor, und in sofern kann er schlechthin der **Doppelschlag** heißen; 2) fügt man oft noch ein kleines Nötchen (auf eben der Stufe) hinzu, und dann wird er der **geschnellte Doppelschlag** oder die **Rolle** genannt; 3) gehen zuweilen **zwey** kleine Nötchen vorher, wodurch er

er die Benennung der **Doppelschlag von unten**, oder der **geschleifte Doppelschlag** ꝛc. erhält; 4) kann er mit dem Pralltriller verbunden werden, in welchem Falle man ihn den **prallenden Doppelschlag** ꝛc. zu nennen pflegt.

---

§. 72.

Der **Doppelschlag** allein wird gewöhnlich durch das Zeichen bey a) oder b) angedeutet. Auch pflegen ihn verschiedene Komponisten durch drey kleine Nötchen c), oder so wie bey d) zu bezeichnen. Die Ausführung, welche größtentheils geschwind seyn muß, habe ich bey e) f) und g) bestimmt. In Ansehung der Versetzungszeichen bey h) i) k) l) und m) werden die beygefügten kleinen Nötchen hoffentlich einen hinlänglichen Aufschluß geben. Uebrigens warne ich noch vor der zwar gewöhnlichen, aber fehlerhaften, Ausführung bey n); denn der Doppelschlag (ohne Zusatz) muß allemal mit dem Hülfstone (über der vorgeschriebenen Note) angefangen werden, wie bey e).



Da der Doppelschlag, so wie der Triller, auf dem Notenplane drey zunächst folgende Stufen einnehmen muß, keine übermäßige Sekunde enthalten darf u. s. w. so beziehe ich mich auf das, was §. 39 — 42. in dieser Rücksicht gesagt worden ist.

§. 73.

Der Doppelschlag kommt auf allen Takttheilen, über langen a) und ziemlich kurzen b), über steigenden c) und fallenden d), über springenden a) und stufenweise fortschreitenden c) d), über wiederholten e) und frey eintretenden Noten f),

nach Vorschlägen g) und über h) denselben vor. Dessen ungeachtet wird er, wenige Fälle ausgenommen,*) immer auf einerley Art, nämlich geschwind, ge- spielt. Weil Anfänger die Hauptnote gemeiniglich zu früh eintreten lassen, wenn diese Manier über einem langen Vorschlage steht, so habe ich in den Beyspie- len h) die richtige Eintheilung beygefügt.



Außer diesen angezeigten Fällen giebt es noch weit mehrere, in welchen ein Doppel- schlag statt findet; sie lassen sich aber unmöglich alle bestimmen. Ueberhaupt thut diese Manier bey einer Folge von aufsteigenden Noten, eine bessere Wirkung, als im Absteigen.

§. 74.

Weil der Doppelschlag mit einem so genannten Schnellen heraus gebracht werden muß, so gebraucht man dabey den kleinen Finger nur alsdann, wenn kei- ne andere Applikatur möglich ist, wie bey a). Außerdem spannt man lieber ein wenig, und vermeidet dadurch den Gebrauch des kleinen Fingers bey dieser Ma- nier b) c). In vielen Fällen kann man nach dem dritten Tone des Doppelschla- ges, folglich beym Eintritte der Hauptnote, den Daumen einsetzen, um sich für die Folge wieder Finger zu verschaffen d). Nur darf durch dieses erlaubte und oft nöthige Hülfsmittel die Manier nicht von der Hauptnote getrennt werden; man

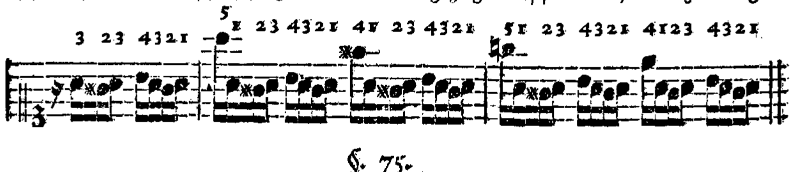
*) Zu diesen wenigen Fällen, in welchen der Doppelschlag etwas langsamer ausgeführt werden muß, gehören unter andern gewisse matte Stellen, oder wenn diese Manier bey einer Fermate angebracht wird u. s. w. Jedoch spielt man alsdann die beyden ersten Noten gewöhnlich etwas geschwinder, als die dritte, ungefähr wie oben bey f) §. 72.

**) Man merke, daß nach einem Vorschlage von oben, oder nach einer fallenden Sekunde mit dem ⌒, der erste Ton des Doppelschlages eigentlich gebunden (nicht angeschlagen) wird.

man muß daher den Daumen bey Zeiten unter die übrigen Finger biegen (S. die Anm. Seite 137. f.) Die erwähnte Fingersetzung wird durch zwey neben einander stehende Ziffern über dem Zeichen der Manier bestimmt, wie bey e).



Zur Uebung kann man die folgende Passage und ähnliche Stellen mit den vorgeschriebenen Fingern, nach und nach immer geschwinder spielen. Es wird alsdann nicht schwer seyn, den Doppelschlag mit der oben angezeigten Applikatur heraus zu bringen.



§. 75.

Verschiedene Komponisten schreiben zuweilen das Zeichen des Trillers oder Mordenten über Stellen, wobey diese beyden Manieren, wegen der Kürze der Noten, oder aus andern Gründen, nicht bequem angebracht werden können. Der Klavierspieler kann in solchen Fällen ohne Bedenken, für jene Manieren, den Doppelschlag gebrauchen. Die nachstehenden Beyspiele sind von der Art.



§. 76.

Wenn das Zeichen des Doppelschlages nicht gerade über der Note, sondern etwas seitwärts (rechts) a) b), oder über einem Punkte c) steht: so wird der Doppelschlag nicht beym Eintritte des vorgeschriebenen Tones, sondern später d. h. kurz vor dem folgenden Tone (oder Punkte) ausgeführt. Durch die in der zweyten Notenreihe beygefügte Eintheilung läßt sich dies genauer bestimmen.



Die mehrsten Anfänger, auch wohl Geübtere, fangen in ähnlichen Fällen die Manier zu früh an. Wenn eins von beyden seyn sollte, so wäre hierbey das Gegentheil besser. Besonders muß bey punktirten Noten der letzte (vierte) Ton des Doppelschlages erst in die Zeit des Punktes fallen, wie in den Beyspielen c). Manche Komponisten schreiben die Doppelschläge, vorzüglich in Fällen von der oben bey b) und c) angezeigten Art, mit in die Zeile, wie hier.

*) Dies ungefähr bezieht sich auf die geschwindere oder langsamere Bewegung, worauf man Rücksicht zu nehmen hat. (S. 283. §. 72.)

**) Daß hierbey die zweyte Hauptnote, (nach dem Punkte,) nämlich das letztere b, nur wie ein Zwey und Dreyßigtheilchen gespielt wird, kommt daher, weil man die punktirten Noten, auf Kosten der folgenden kürzern, gern verlängert. In geschwinder Bewegung wählt man die Eintheilung bey +.



Dies verändert in der Eintheilung nichts. Die Schreibart bey e) ist noch bestimmter und richtiger, als die bey d).

§. 77.

Der später eintretende Doppelschlag erfordert schon eine etwas lange Note, und findet daher nicht so häufig statt, als wenn er gleich mit dem vorgeschriebenen Tone eintritt. Die Fälle, in welchen er am schicklichsten angebracht werden kann, sind größtentheils, wie in den obigen Beyspielen, bey aufsteigenden, besonders punktirten und gebundenen Noten in etwas langsamer Bewegung.

Von dem umgekehrten Doppelschlage, welcher bald durch drey kleine Nötchen, bald vermittelst dieses Zeichens ∽, angedeutet wird, ist bereits oben S. 247. §. 21. das Nöthigste erinnert worden.

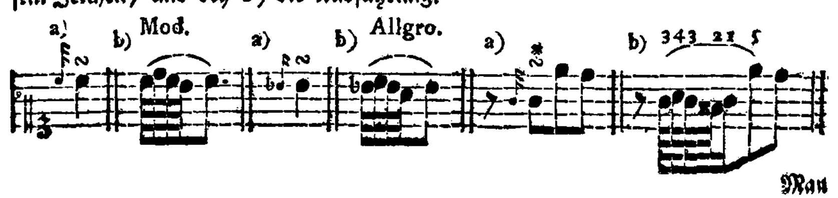
Vierter Abschnitt.

Von den zusammengesetzten, und einigen andern Manieren.

§. 78.

Vom geschnellten Doppelschlage.

Der geschnellte Doppelschlag (die Rolle, *Groppo*) erhält vor dem eigentlichen Doppelschlage noch einen Hülfston auf der Stufe der Hauptnote selbst. Der aus dieser Zusammensetzung entstehende Doppelschlag kommt nur bey lebhaften Stellen über gestoßenen oder wenigstens nicht eben zu schleifenden Noten vor, und erfordert daher eine besondere Schärfe und Geschwindigkeit in der Ausführung, wenn er die Lebhaftigkeit eines Gedankens gehörig vermehren soll. Bey a) steht sein Zeichen, und bey b) die Ausführung.



Man

Man trenne bey dieser Manier den hinzu gekommenen unveränderlichen Vorschlag nicht durch eine Pause ꝛc. von dem Doppelschlage. Denn alle vier Töne müssen in gleicher Geschwindigkeit ununterbrochen (ohne Aufhalten und Absetzen) nach einander folgen; die noch übrige Zeit verweilt man auf dem Tone der Hauptnote. Ganz falsch ist also die sehr gewöhnliche Ausführung bey c).



Auch die Eintheilung bey d) ist nicht richtig; denn so müßte sie seyn, wenn nach dem c ein Doppelschlag folgte, wie bey e).

§. 79.

Da der geschnellte Doppelschlag mit vieler Lebhaftigkeit vorgetragen werden muß, so suche man den ersten Ton desselben, wo möglich, mit dem dritten oder zweyten Finger zu greifen, gesetzt auch, man sollte sich vorher eine kleine Freyheit in Absicht auf die Fingersetzung erlauben, wie in den folgenden Beyspielen a). Weil diese Manier ohnedies gewöhnlich nur bey abzustoßenden Noten b), zu Anfange eines Gedanken c), nach Pausen d) und Einschnitten e) vorkommt, so kann durch das Fortrücken ꝛc. eines Fingers oder der ganzen Hand in Ansehung des Zusammenhanges nicht viel verdorben werden.



§. 80.

Wenn der umgekehrte Doppelschlag noch den obigen Zusatz eines Nötchens bekommt, wie in den folgenden Beyspielen, so könnte man diese Manier,

welche

welche bereits hin und wieder vorgeschrieben wird, wohl am schicklichsten die **umgekehrte Rolle** *) nennen. Zeichen und Ausführung siehe bey a) und b).



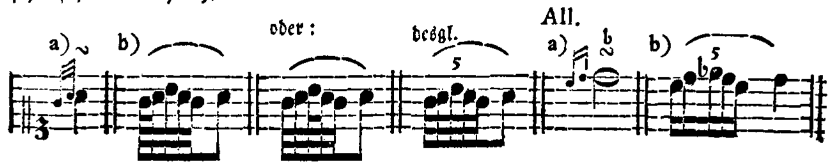
§. 81.

Vom Doppelschlage (mit einem Zusatze) von unten.

Der **Doppelschlag von unten** (der geschleifte oder vermehrte Doppelschlag, der Schleifer mit dem Doppelschlage) bekommt, außer seinen drey Tönen, noch einen Zusatz von zwey Vorschlägen. Diese sind entweder beyde unveränderlich kurz, oder der erste ist, nach Art des Schleifers, veränderlich lang. Folglich giebt es einen **unveränderlich kurzen** und **veränderlich langen (punktirten)** Doppelschlag von unten.

§. 82.

Der **kurze Doppelschlag von unten** kann bey einer ziemlich kurzen Note statt finden. Die beyden hinzu gekommenen Töne a) werden allemal unverändert kurz d. h. mit der größten Geschwindigkeit angegeben und an den Doppelschlag geschleift, wie bey b).

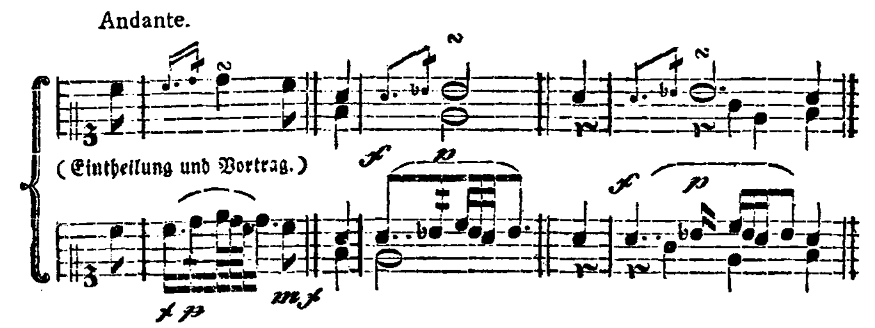


§. 83.

Der **lange oder punktirte Doppelschlag von unten** erfordert schon eine ziemlich lange Note, oder wenigstens eine langsame Bewegung. Nach Verhältniß dieser

*) Der Doppelschlag hat ohnedies schon viele Beywörter; gäbe man ihm noch mehrere, so möchte dadurch eine oder die andere Verwechselung entstehen.

dieser längern oder kürzern Hauptnote, wobey er angebracht wird, bekommt das erste (punktirte) Nötchen eine längere oder kürzere Dauer. *) In zärtlichen ꝛc. Stellen kann diese Manier mit sehr gutem Erfolge gebraucht werden. Hier sind einige Beyspiele von der Art. Den erforderlichen Vortrag habe ich in der zweyten Notenreihe bemerkt.



Es ist zu bedauren, daß diese angenehme Manier so selten gebraucht wird.

---

§. 84.

Vom prallenden Doppelschlage.

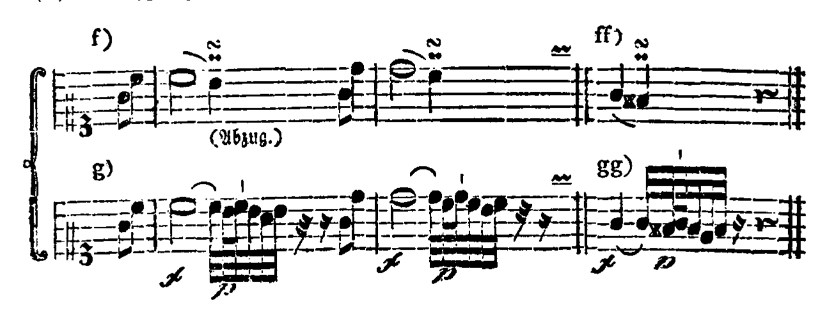
Der prallende Doppelschlag (getrillerte Doppelschlag) ist eigentlich nichts anders als ein Pralltriller mit einem Nachschlage. Die ersten beyden anzuschlagenden **) Töne müssen daher jederzeit äußerst geschwind und mit vieler Schärfe heraus gebracht werden; die folgenden beyden spielt man etwas langsamer, doch so, daß ungefähr noch die Hälfte von der Dauer der vorgeschriebenen Hauptnote für diese selbst übrig bleibt. Damit man von der erforderlichen Eintheilung des prallenden Doppelschlages einen deutlichen Begriff bekomme, habe ich bey a) das gewöhnliche Zeichen, bey b) die richtige und bey c) eine fehlerhafte Ausführung dieser Manier beygefügt. Die nicht ungewöhnliche Schreibart bey d) bezeichnet ebenfalls einen prallenden Doppelschlag. Bey Triolen und triplirten Noten bedient man sich oft der Schreibart e).

*) Man sehe, was S. 248. §. 22. vom punktirten Schleifer gesagt worden ist.

**) Der erste Ton des Pralltrillers ist, wie bekannt, allemal gebunden. (S. §. 55. Seite 271. f. f.)



Bey dem letzten Tone des prallenden Doppelschlages läßt man den Finger auf der Taste liegen, bis die Dauer der Hauptnote vorüber ist, wie oben bey b); doch leidet diese Regel bey Einschnitten ꝛc. f) oder wo etwa sonst eine Trennung nöthig ist, folglich auch vor Pausen ff), eine Ausnahme. Man kann daher in solchen Fällen ungefähr die beygefügte Ausführung g) wählen.



§. 85.

Da vorzüglich die ersten Töne des prallenden Doppelschlages mit vieler Schärfe heraus gebracht werden müssen, so vermeidet man, wo möglich, bey dieser Manier ebenfalls den kleinen Finger der rechten, und den Daumen der linken Hand. Ueberhaupt muß man oft allerley Hülfsmittel anwenden, um sich die zum prallenden Doppelschlage nöthigen Finger zu verschaffen. In dem letztern Beyspiele ist es, der Folge wegen, wohl am besten, den fünften Finger außer der Reihe nach dem zweyten einzusetzen.



Daß man aber den kleinen Finger der rechten, und den Daumen der linken Hand (sogar auf Obertasten,) nicht in allen Fällen bequem davon ausschließen kann, beweisen schon die folgenden Stellen.



§. 86.

Der prallende Doppelschlag kann in langsamer oder gemäßigter Bewegung fast überall angebracht werden, wo im geschwindern Zeitmaße ein Pralltriller statt findet; folglich immer nur bey einer fallenden Sekunde, sie mag durch gewöhnliche a) oder kleine Noten b) bezeichnet seyn. Nachher folgt dann und wann noch ein Vorschlag c), welcher, wie bekannt, in die Zeit der folgenden Note fällt d).



Obgleich der prallende Doppelschlag nur über einer Note angebracht werden sollte, welche eine Stufe tiefer steht, als die vorhergehende: so findet man doch auch hiervon mancherley Abweichungen. Das folgende Beyspiel a), welches ich weder vertheidigen, noch gerade zu verwerfen mag, ist aus einem mehrmals aufgelegten Lehrbuche entlehnt. Auch mehrere gedruckte Beyspiele, wie das bey b), sind hin und wieder in Klaviersonaten ꝛc. zu finden.

Die

Die Zusammensetzung bey c), deren sich einige neuere Komponisten bedienen. muß wohl die Bedeutung bey d) haben sollen.



§. 87.

Zu den wesentlichen Manieren kann man auch noch die **Bebung**, das so genannte **Arpeggio** und den **Zurückschlag** rechnen; ob sie gleich zum Theil in dem Kapitel von den willkührlichen Manieren, oder vom Vortrage, keinen unschicklichen Platz finden würden.

§. 88.

Von der Bebung.

Die **Bebung** (franz. *Balancement*, ital. *Tremolo*) kann nur über langen Noten, besonders in Tonstücken von traurigem ꝛc. Charakter, mit gutem Erfolge angebracht werden. Man pflegt sie durch das Zeichen bey a) oder durch das Wort *tremolo* b) anzudeuten. Die Ausführung würde ungefähr so seyn müssen, wie bey c) oder d).



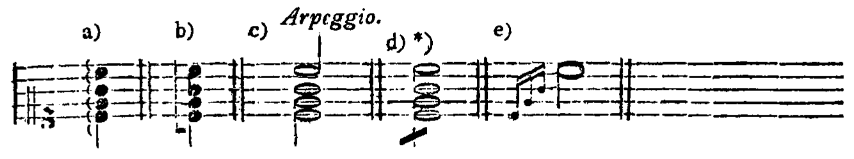
Man läßt nämlich den Finger, so lange es die Dauer der vorgeschriebenen Note erfordert, auf der Taste liegen, und sucht den Ton durch einen mehrmals wiederholten gelinden Druck zu verstärken. Daß man nach jedem Drucke wieder etwas nachläßt, aber den Finger nicht ganz von der Taste abheben darf, brauche ich wohl kaum zu bemerken. Uebrigens weiß jeder, daß diese Manier blos auf dem Klaviere, und zwar nur auf einem sehr guten Klaviere heraus zu bringen ist.

Man hüte sich überhaupt vor häufigen Bebungen, und, wenn man sie anbringt, vor dem so häßlichen Uebertreiben des Tones durch das zu heftige Nachdrücken. Ein Fehler, vor welchem ich bereits bey einer andern Gelegenheit gewarnt habe.

§. 89.

Von dem Arpeggio. (Harpeggio.)

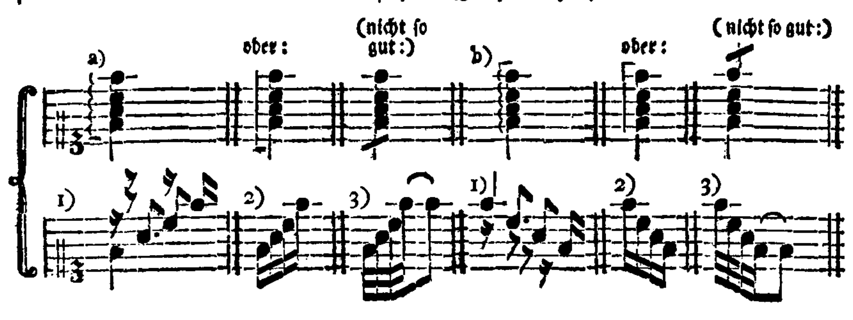
Wenn man eine vorgeschriebene Harmonie brechen, d. h. nicht zugleich, sondern nach einander anschlagen soll, so wird dies durch die Zeichen bey a) und b) oder durch das Wort Arpeggio c), auch wohl auf die bey d) angezeigte Art bestimmt. Die kleinen Nötchen bey e) haben eben die Bedeutung. Man pflegt diese Manier oder vielmehr die erwähnte Art des Vortrages eine **Arpeggiatur** (**Brechung, Zergliederung**, *arpeggio*) zu nennen.



Durch die kleinen Nötchen bey e) wird angedeutet, daß man die Finger sogleich wieder von den Tasten abheben solle. Nur der durch eine Hauptnote bezeichnete Ton, in dem obigen Beyspiele das zweygestrichene c, wird ausgehalten.

§. 90.

Soll eine Harmonie von unten in die Höhe gebrochen werden, oder mit andern Worten: wenn man bey dem tiefern Tone anfangen soll, so wird es durch die Bezeichnungen bey a) angedeutet. Im entgegengesetzten Falle — welcher aber seltener vorkommt — bedient man sich der Zeichen bey b).



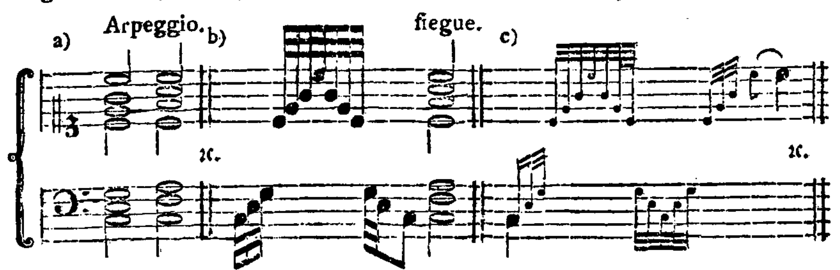
In

*) Diese Bezeichnung ist deswegen nicht zu empfehlen, weil man dadurch auch eine gewisse Abkürzung andeutet, welcher im Anhange gedacht werden soll.

In der zweyten Notenreihe bey 1) habe ich die Ausführung so angezeigt, wie sie eigentlich bestimmt werden muß, wenn man die Finger auf den Tasten liegen lassen soll. Diese genauere Andeutung ist aber mühsam und schwer zu übersehen, ich wähle daher für jetzt die bequemere Bezeichnung bey 2); wobey ich aber voraussetze, daß man die Finger von den zuerst angeschlagenen Tasten nicht eher abhebe, bis die Dauer der (in der obern Reihe vorgeschriebenen) Noten völlig vorüber ist. Von dem Charakter ꝛc. eines Tonstückes hängt es ab, ob die Harmonie geschwinder oder langsamer gebrochen werden muß. Meistentheils bricht man sie ziemlich geschwind 3). In Tonstücken von einem sehr muntern Charaktet werden die Tasten fast zugleich angeschlagen.

§. 91.

Bey einer Folge von mehreren gebrochenen Harmonien pflegen die Komponisten entweder nur das Wort Arpeggio darüber zu schreiben a), und die Ausführung der Willkühr des Spielers zu überlassen, oder sie bestimmen bey der ersten Harmonie den Grad der Geschwindigkeit ꝛc. selbst, und deuten alsdann durch ein *Siegue* an, daß der Spieler auch die folgenden Akkorde so behandeln solle b).



Damit bey langen Notengattungen in gewissen Fällen nicht zu viel Zeit übrig bleibe, kann man die Harmonie auf verschiedene Art mehrmals hinauf und herunter brechen, wie bey c); wenn nämlich der Komponist die Ausführung der Willkühr des Spielers überlassen hat. Auch die linke Hand kann und muß an diesen Arpeggiaturen Theil nehmen b) c).

§. 92.

Wenn die Tonsetzer, außer dem Grade der Geschwindigkeit, auch bestimmen wollen, daß bey gebrochenen Harmonien gewisse Töne ausgehalten, andere aber abgesetzt werden sollen, so bedienen sie sich der nachstehenden Schreibart.



In dem Beyspiele 1) liegt die bey 2) angezeigte Harmonie zum Grunde, welche in der vorgeschriebenen Bewegung 3) gebrochen werden soll, doch so, daß man die Töne bindet, oder die Finger auf den Tasten liegen läßt. Bey +) in 1) zeigt das nicht zur Harmonie gehörige gis, welches abgehoben werden soll, eine (gebrochene) Acciaccatur an; so wie auch das *e* im Basse 4). Die Harmonie dieses leztern Beyspieles ist bey 5) angedeutet.

C. P. E. Bach hat unter andern in seiner vortreflichen Phantasie, zu Ende der Probestücke, eine Menge solcher auszuhaltenden gebrochenen Harmonien mit untermischten Acciaccaturen angebracht.

§. 93.

§. 93.

Sollen bey einer gebrochenen Harmonie die Töne liegen bleiben, so deutet man es sonst auch durch das Wort *tenuto* (abgekürzt *ten.*) an 1); im entgegen gesetzten Falle bedient man sich des gewöhnlichen Zeichens bey 2). Wenn nur ein einzelner Ton ausgehalten werden soll, so wird es wie bey 3) und 4) bestimmt. In den Beyspielen 3) läßt man also blos auf der Taste f, bey 4) aber auf c den Finger liegen. Die Schreibart bey 5) bezeichnet ebenfalls, daß man nur den höchsten und tiefsten Ton aushalten, von dem a und fis hingegen den Finger sogleich wieder abheben solle.



§. 94.

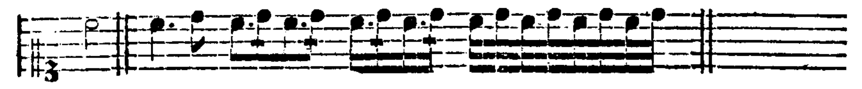
Die bey a) vorgeschriebene Arpeggiatur mit einem langen Vorschlage spielt man so, wie bey b) oder c). Einige wollen zwar die übrigen Stimmen erst nach verflossener Dauer des Vorschlages eintreten lassen d); allein da der Vorschlag in die Zeit seiner Hauptnote fällt, und durch gewöhnliche Noten so angedeutet werden müßte, wie bey e): so läßt sich leicht einsehen, daß die Eintheilung bey d) falsch ist. Will sie der Komponist haben, so muß er sich anders ausdrucken, nämlich so wie bey f). Steht vor einem gebrochenen Akkorde nur ein kurzer Vorschlag g), so ist wider die Eintheilung bey h) nichts Erhebliches einzuwenden. In dem Beyspiele i) wartet man erst die Dauer der Pause ab, sodann bricht man die Harmonie der übrigen Stimmen k).



§. 95.

Von dem Zurückschlage.

Der Zurückschlag (*Ribattutta*) besteht in einer mehrmaligen Abwechselung des vorgeschriebenen Tones und der darüber liegenden Sekunde. Die beygefügte Ausführung dieser Manier zeigt, daß der vorgeschriebene Ton, welchen man mehrmals wiederholt, oder auf welchen man immer wieder zurückschlägt, *) eine merklich längere Dauer erhält, als der Hülfston. Auch muß die Bewegung allmählich immer geschwinder genommen werden, z. B.



§. 96.

Es ist bereits oben §. 50. gesagt worden, daß diese Manier vorzüglich als Einleitung in den Schlußtriller nach einer verzierten Kadenz gebraucht werden kann. Außer diesem Falle bringt man sie allenfalls auch bey einem lange auszuhaltenden Tone an, wenn man nicht die vorgeschriebene Taste zuweilen wieder anschlagen, oder die lange Note mit einem Triller rc. verzieren will. Z. B.



Doch hat man den Zurückschlag sparsam und mit vieler Beurtheilung anzubringen, weil durch diese Verzierung leicht Fehler in der Harmonie entstehen können. Von der Art ist das folgende Beyspiel.



§. 97.

*) Daher die Benennung der Zurückschlag.

§. 97.

Dies sey genug von den wesentlichen Manieren. Was ich dabey mit Stillschweigen übergehen mußte, das findet man in den Werken eines **Bach**, **Tosi**, **Quanz** ꝛc. größtentheils gut und gründlich angezeigt.

Fünftes Kapitel.

Von den willkührlichen Manieren.

Erster Abschnitt.

Von den Verzierungen der Fermaten.

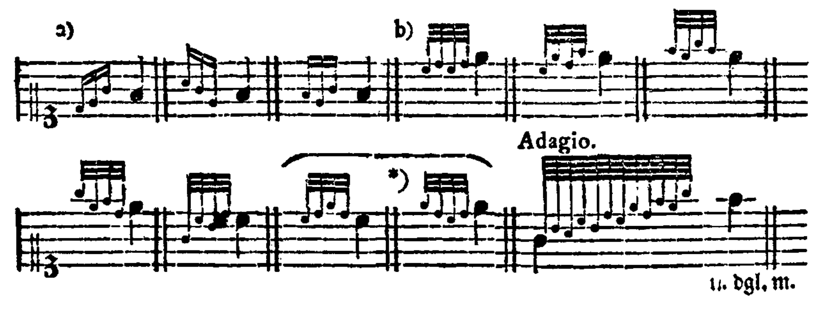
Vorerinnerung.

Bey dem Entwurf dieses Buches war meine Absicht, das gegenwärtige Kapitel sehr ausführlich zu bearbeiten — wie ich denn bereits viel über die willkührlichen Manieren niedergeschrieben hatte —; allein zwey Ursachen bestimmen mich, meinen ersten Plan aufzugeben. Einmal sehe ich, und zwar mit Mißvergnügen, daß dieses Buch bey der Ausarbeitung stärker geworden ist, als ich vorher vermuthete; sodann besorge ich, das gegenwärtige Kapitel möchte auch bey der weitläuftigsten Bearbeitung Anfängern, für welche doch das Ganze zunächst bestimmt ist, keinen großen Nutzen schaffen, und für Geübte sind einige Winke schon hinreichend. Aus diesen zwey Gründen schränke ich mich für jetzt blos auf einen kurzen Auszug von dem Gebrauche der willkührlichen Manieren ein, und verspare die ausführliche Abhandlung bis zu einer andern Gelegenheit.

§. 1.

Unter den willkührlichen Manieren verstehe ich: 1) die Verzierungen der Fermaten, 2) die so genannten verzierten Kadenzen, und 3) hauptsächlich die Veränderungen und Zusätze, wodurch ein Tonstück verschönert werden kann.

Es giebt zwar noch verschiedene in dem vorhergehenden Kapitel nicht erwähnte Manieren, welche aus wenigen a) oder mehreren b) Noten bestehen; da sie aber von den Komponisten selbst bestimmt und immer auf einerley Art d. h. unverändert kurz, oder nach der vorgeschriebenen Eintheilung, gespielt werden, so kann ich eine nähere Erklärung der genannten Manieren füglich ersparen.



§. 2.

Daß man bey einer Fermate etwas über die bestimmte Dauer verweilt, ist schon Seite 120 f. §. 84. erinnert worden. Die Stellen, wo der Spieler verweilen soll, werden gemeiniglich von dem Komponisten selbst bestimmt. Am gewöhnlichsten pflegt man bey halben Kadenzen, **) außerdem auch bey Einschnitten, dann und wann gleich zu Anfange eines Tonstückes rc. Fermaten anzubringen. (Beyspiele von jeder Art s. §. 5.)

§. 3.

Die Fermaten werden entweder ohne willkührliche Zusätze (simpel) vorgetragen, oder man verziert sie. Im ersten Falle muß wenigstens das beobachtet wer-

*) Diese beyden Verzierungen kommen doch zuweilen unter der eigenen Benennung Doppelschleifer vor.

**) Halbe Kadenzen heißen diejenigen Stellen eines Tonstückes, wo zwar eine Art von Ruhe, (Stillstand,) aber kein völliger Schluß fühlbar wird. Durch Beyspiele läßt sich dies näher bestimmen. Man nehme an, ein Tonstück gienge aus C, oder der Komponist wäre wenigstens in diesen Ton ausgewichen: so würde eine völlige Ruhe d. h. ein Tonschluß fühlbar, wenn nach dem Dreyklange (oder Septimenakkorde) der Quinte G, der Dreyklang des angenommenen Haupttones C folgte a). Und dies ist die ganze (harmonische) Kadenz. Griffe man aber, nach dem Dreyklange des Haupttones (oder der Tonica) C, den Dreyklang der Quinte, (Dominante,) wie bey b): so entstände kein völliger Tonschluß, sondern nur die erwähnte halbe Kadenz. Die noch kleinern Ruhestellen, welche Einschnitte rc. heißen, werden oft blos durch die Melodie allein fühlbar c).



Wer näher hiervon unterrichtet seyn will, den verweise ich auf den Artikel Cadenz in Sulzers alleg. Theorie, oder auf Kirnbergers Kunst des reinen Satzes rc. Erst. Theil, S. 93. ff.

werden, was ich Seite 121 darüber angemerkt habe. Da aber hin und wieder, besonders in affektvollen Tonstücken, Fermaten vorkommen, wobey eine zweckmäßige Verzierung von guter Wirkung seyn kann: so befolge man bey willkührlichen Zusätzen folgende Regeln.

§. 4.

1) **Jede Verzierung muß dem Charakter des Tonstückes angemessen seyn.**

Sehr unschicklich wäre es daher, wenn man in einem Adagio von traurigem ꝛc. Charakter bey der Verzierung der Fermate muntere Passagen anbrächte u. s. w.

2) **Die Verzierung soll sich, genau genommen, nur auf die vorgeschriebene Harmonie gründen.**

Wenn also, wie unten §. 5. in dem ersten Beyspiele, der Quartsextenakkord zum Grunde liegt, so soll eigentlich bey der Verzierung kein Intervall eingemischt werden, welches nicht zu der erwähnten Harmonie gehört. Doch sind die blos durchgehenden Töne hiervon ausgenommen. Ueberhaupt pflegt man es in Rücksicht dieser zweyten Regel so genau nicht zu nehmen. Nur hüte man sich vor förmlichen Ausweichungen in andere Töne.

3) **Die Verzierung darf nicht lang seyn; jedoch ist man dabey in Ansehung des Taktes ganz ungebunden.**

§. 5.

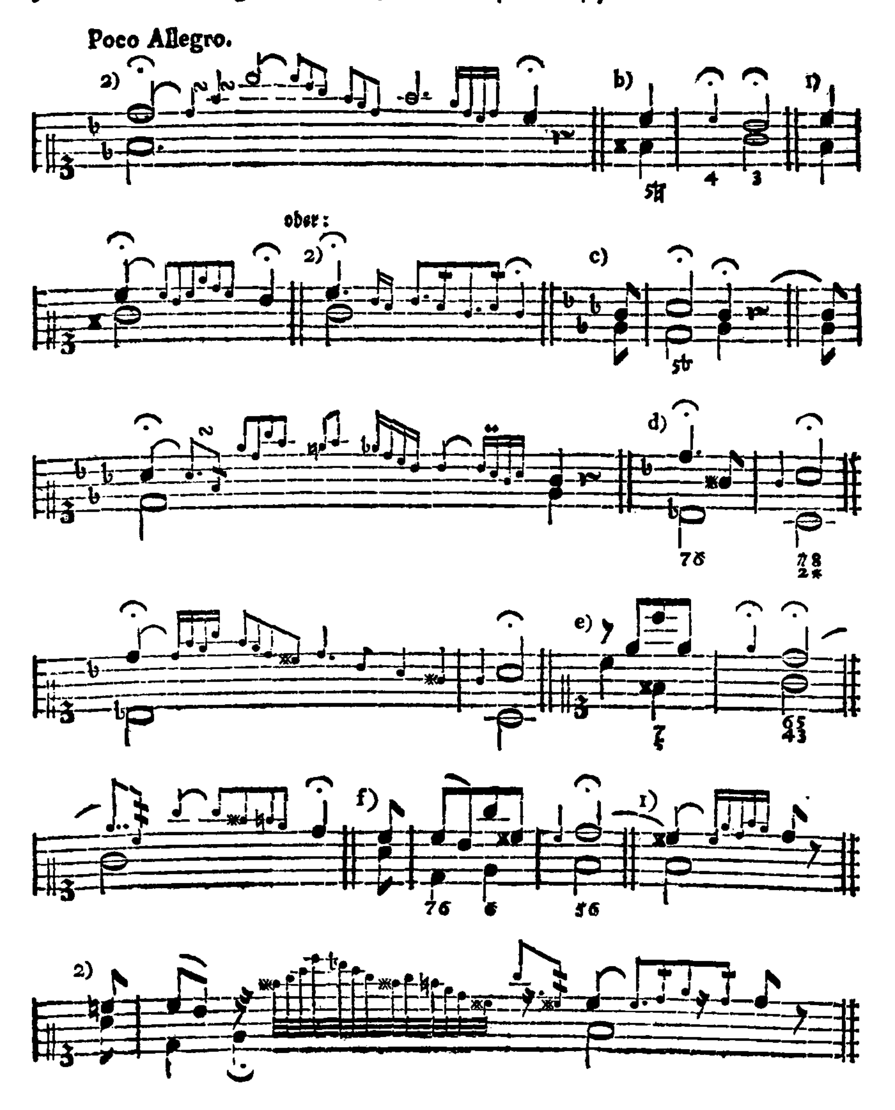
Hier folgen einige Fermaten mit beygefügten Verzierungen. Man kann davon einigermaßen auf die erforderlichen Eigenschaften ꝛc. derselben schließen. Es versteht sich aber, daß die hier vorgeschriebenen Verzierungen nicht auf jeden besondern Fall anwendbar sind. Die Dauer der Töne läßt sich nicht genau bestimmen, daher kann man hin und wieder etwas länger verweilen, andere Stellen hingegen ein wenig geschwinder spielen, je nachdem es der Affekt erfordert.



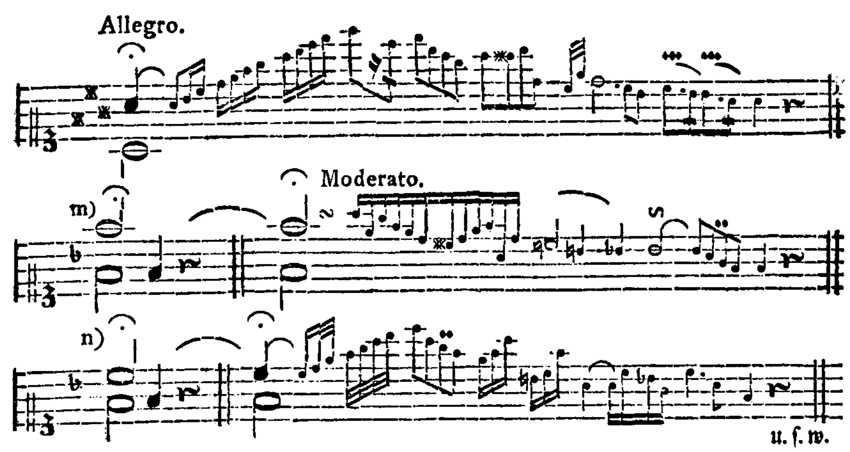
 Poco

*) Den Baß denke man sich eine Oktave tiefer.

Poco Allegro.



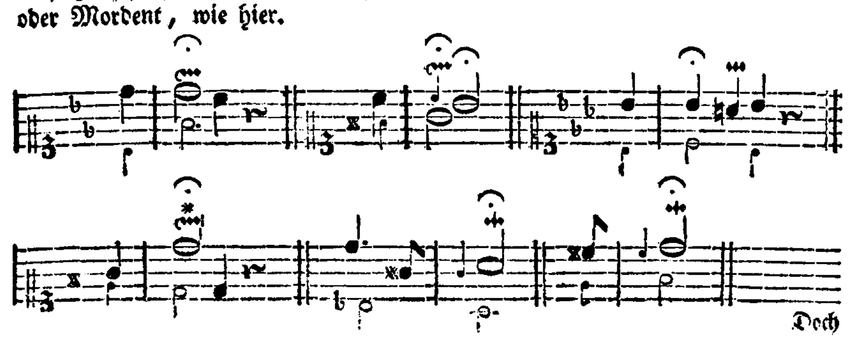

g)
1)
76
2)
h)
5♭
i)
1)
2)
76♮
k)
♭7 6
1) Largo.
2)
l)



Aus verschiedenen dieser Beyspiele sieht man, daß auch die vor der eigentlichen Fermate vorhergehenden Vorschläge, und außer diesen noch die Hauptnoten selbst, verziert werden können. Ueberhaupt pflegt man, wenn es der Affekt erfordert, schon bey den Noten **vor** der Fermate die Bewegung allmählich etwas langsamer zu nehmen; vorausgesetzt daß man allein spielt, oder aufmerksame Begleiter hat. Auch ist es nicht schlechterdings nöthig, die Verzierung jedesmal mit dem vorgeschriebenen Intervalle zu endigen. Nur versteht es sich, daß man dafür mit einem andern zur Harmonie gehörigen Tone schließen muß, wie in dem zweyten Beyspiele b) und i).

§. 6.

Wer keine willkührliche Verzierung erfinden kann, und doch die Fermaten nicht ganz simpel vortragen will, für den bleibt nichts übrig, als etwa ein Triller oder Mordent, wie hier.



Doch

Doch würde ich rathen, in Tonstücken von traurigem ꝛc. Charakter die Fermaten lieber gar nicht, als durch einen zweckwidrigen scharfen Triller oder Mordenten zu verzieren.

---

§. 7.

Außer den eigentlichen Fermaten geben die jetzt so beliebten Rondos ꝛc. noch Gelegenheit zu willkührlichen Verzierungen; ich will daher auch hierüber einige Worte sagen. Da mit diesen Fermaten — wenn man sie so nennen will — gewöhnlich ein Hauptgedanke in irgend einem Nebentone gezeigt wird, und das Thema (der Hauptsatz) mehrentheils wieder in dem angenommenen Haupttone eintritt: so kommt es hierbey vorzüglich auf einen geschickten Uebergang an. Viele Komponisten schreiben diese Uebergänge selbst vor; wenn das aber nicht geschehen ist, so beobachte man dabey hauptsächlich folgende Regeln.

§. 8.

1) Der Uebergang muß kurz seyn.

Hier ist zwar nicht der Ort, zu zeigen, wie man auf die kürzeste Art aus Einem Tone in den Andern ausweichen könne; ich will indeß nur einen Wink darüber geben. Man suche vorzüglich die Intervalle, welche ein zufälliges Versetzungszeichen bekommen haben, wieder so anzubringen, wie sie der Vorzeichnung nach heißen müssen. Wenn z. B. ein Tonstück es vorgezeichnet hat, wofür aber mehrere Takte hindurch e gebraucht worden ist, so lasse man das erwähnte es wieder hören u. s. w. Wer dies nicht mit einer guten Art thun kann, der unternehme es vor der Hand noch nicht, solche Uebergänge zu machen.

2) Man suche vermittelst des Ueberganges geschickt in den Hauptsatz, und also besonders in das vorgeschriebene Intervall der Oberstimme (Melodie) einzuleiten.

(Zwey Beyspiele, in welchen gegen diese Regel verstoßen worden ist, s. §. 9. beym dritten Hauptsatze.)

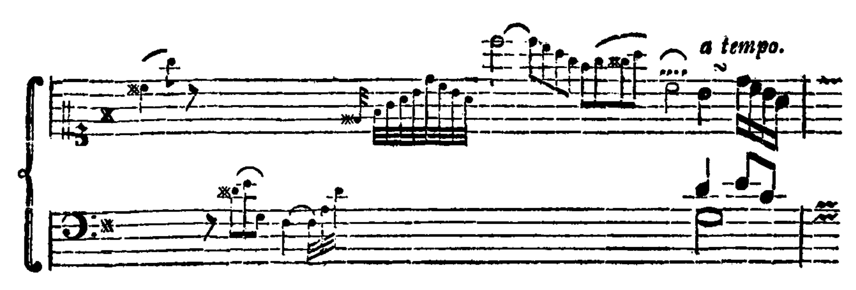
3) Der Uebergang muß, so gut es in der Kürze möglich ist, dem Hauptcharakter des Tonstückes entsprechen. Uebrigens ist man auch hierbey in Ansehung des Taktes ungebunden.

(S. die erste Anmerkung zu §. 4.)

§. 9.

Die folgenden Beyspiele mögen statt einer nähern Erklärung dienen. In jedem Hauptsatze fängt die Melodie mit einem andern Intervalle, nämlich in No. 1) mit der Oktave, in No. 2) mit der Terz ꝛc. des angenommenen Haupttones an.


Erster Hauptsatz.
Grazioso.
(Schluß in der Quinte.)
u.s.w.
(Uebergang:)
(Haupt-satz:)
(Schluß in der Sexte:)
a tempo.
s. t.
a t.
(Schluß in der Quarte:)
a tempo
Zweyter Hauptsatz.
Andante.
(Schluß in der Quinte:)
mf
f
u. s. w.
tartando.
a tempo.
(Schluß in der Sexte:)



Dritter Hauptsatz.



Die kleinen Noten in diesen Uebergängen bezeichnen die Dauer der Töne ebenfalls nicht ganz bestimmt. (S. §. 5.)

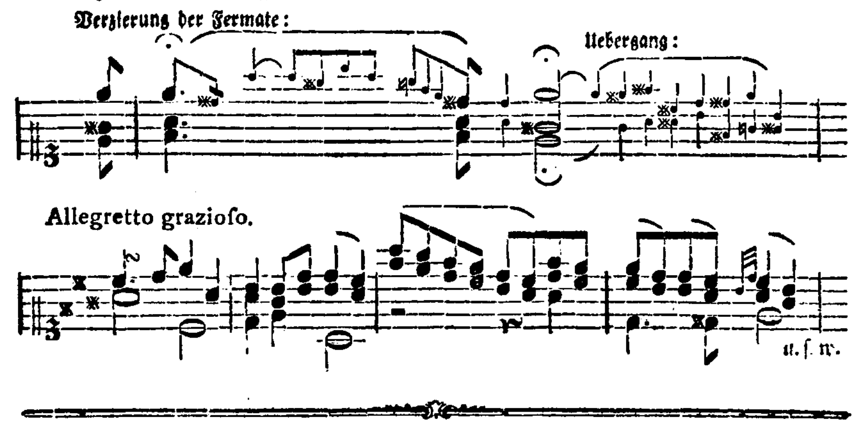
Daß auch die linke Hand an der Ausführung Theil nehmen kann, habe ich in den Uebergängen des zweyten Hauptsatzes geflissentlich bemerkt. Ich sehe nicht ein, warum man diese Hand davon ausschließen wollte, wenn durch sie die Ausführung erleichtert und mannigfaltiger werden kann. Uebrigens dürften die beyden Uebergänge des erwähnten zweyten Hauptsatzes wohl ein wenig zu lang seyn.

Die letztern zwey mit + bezeichneten Uebergänge sind in mehr als Einer Rücksicht schlecht; denn 1) führen sie nicht in den Hauptton A zurück; 2) sind sie dem tändelnden Charakter des Hauptsatzes ganz und gar nicht angemessen, und 3) leitet die letzte Note dieser Uebergänge nicht in das vorgeschriebene Intervall des Hauptsatzes ein.

§. 10.

Zuweilen hat man Gelegenheit, nach einer vorhergehenden Fermate auch noch einen Uebergang anzubringen. Man sucht dabey die oben erwähnten Regeln

anzuwenden, und übrigens das Ganze so gut als möglich mit einander zu verbinden. Hier ist ein Beyspiel von der Art.



Zweyter Abschnitt.

Von den verzierten Kadenzen.

§. 11.

Das Wort **Kadenz** wird hauptsächlich in zweyerley Bedeutung gebraucht. Einmal versteht man darunter überhaupt jeden Tonschluß — welcher auf die in der Note zu §. 2. angezeigte Art am fühlbarsten bewirket wird — er mag am Ende oder in der Mitte rc. eines Tonstückes vorkommen. Die Beschreibung der verschiedenen Arten dieser Kadenzen, (Tonschlüsse,) die Mittel, wodurch sie mehr oder weniger fühlbar gemacht werden können, und alles, was sich etwa sonst noch hierauf bezieht, übergehe ich mit Stillschweigen, da hier von den genannten Tonschlüssen nicht die Rede ist.

Im engern Sinne des Wortes **Kadenz** versteht man jetzt vorzugsweise darunter: die willkührlichen Verzierungen, welche vor einem völligen Tonschlusse in der Hauptstimme angebracht, und unmittelbar vor der Schlußnote mit einem Triller geendiget werden. Diese schlechthin so genannten Kadenzen, mit einem Aufhalten des Taktes und der Begleitung, sind es also, worüber ich in dem gegenwärtigen Abschnitte einige Bemerkungen machen werde.

Ehedem

Ehedem brachte man vor den Tonschlüssen blos solche kleine Verzierungen an, welche kein Aufhalten des Taktes 2c. erforderten, wie etwa in dem nachstehenden Beyspiele a). Diese so genannten figurirten Kadenzen gefielen vermuthlich, man vergrößerte daher die Zusätze, und band sich dabey nicht mehr so streng an den Takt. Die Begleiter waren so gefällig, ein wenig nachzugeben, (zu verweilen,) bis endlich nach und nach unsre verzierten Kadenzen daraus entstanden sind. Ihren Ursprung setzt man in die Jahre 1710 bis 1716. *) Das Vaterland derselben ist wahrscheinlich Italien.



§. 12.

Ich würde nichts Neues sagen, sondern schon oft geführte Klagen wiederholen, wenn ich mich wider den sehr großen Mißbrauch der verzierten Kadenzen erklärte. Denn nicht selten scheint es, ein Konzert 2c. werde blos der Kadenzen wegen gespielt. — Der Ausführer schweift dabey nicht nur in Absicht auf die zweckmäßige Länge aus, sondern bringt noch überdies allerley Gedanken darin an, die auf das vorhergegangene Tonstück nicht die geringste Beziehung haben, so daß dadurch der gute Eindruck, welchen das Tonstück vielleicht auf den Zuhörer gemacht hatte, größtentheils wieder **wegkadenziert** wird. Dieses Mißbrauches ungeachtet hat es doch viele Vertheidiger der Kadenzen gegeben, und noch giebt es deren viele. Selbst geschmackvolle Komponisten schreiben oft solche Verzierungen vor, oder bezeichnen wenigstens die Stellen, wo verzierte Kadenzen angebracht werden sollen. Außerdem rechtfertigen sogar scharfsinnige Philosophen aus Gründen, welchen sich wenig entgegen setzen läßt, den Gebrauch dieser Verzierungen; folglich ist nicht so wohl die Sache selbst, als vielmehr der Mißbrauch derselben zu ahnden. Um diesen Mißbrauch, wo möglich, etwas einschränken zu

helfen,

*) Daß man sich schon früher der oben erwähnten figurirten Kadenzen (ohne Aufhalten des Taktes) bedient habe, beweist unter andern eine kleine Schrift: *Musica moderna prattica &c.* von J. A. Herbst. Der etwas lange deutsche Titel dieser im Jahre 1658. zu Frankfurt am Mayn gedruckten Schrift heißt: „Eine kurze Anleitung, wie Knaben und andere, so sonderbare Lust und Liebe zum Singen tragen, auf jetzige Italienische Manier, mit geringer „Mühe recht gründlich können unterrichtet werden. Alles aus den fürnehmsten Italienischen „Authoribus, mit besonderm Fleiß zusammen getragen, auch mit vielen Clausulis und Va„riationibus gezieret: Sonderlich aber für die Instrumentisten, auf Violinen und Cornetten „zu gebrauchen, mit allerhand *Cadenzen* vermehret, und zum drittenmahl in Druck ver„fertiget 2c."

helfen, will ich weiter unten die wichtigsten Erfordernisse einer guten Kadenz durch Regeln zu bestimmen suchen.

§. 13.

Man kann die verzierten Kadenzen in zwey Hauptklassen eintheilen. In die erste Klasse gehören die einfachen oder einstimmigen, in die zweyte aber die doppelten und mehrstimmigen Kadenzen.

Die Stellen, wo Kadenzen statt finden, werden größtentheils *) von den Komponisten selbst, und zwar durch 𝄐 bezeichnet. (S. 122.) Hat der Tonsetzer die Kadenz beygefügt, (wie es oft aus guten Gründen geschieht,) so trägt sie der Spieler mehr nach Gefühl, als taktmäßig, vor. Denn auch hierbey dürfen die Noten nicht genau nach der ihnen eigentlich zukommenden Geltung gespielt werden. Worauf es aber bey einer einfachen Kadenz hauptsächlich ankommt, oder wie sie beschaffen seyn muß, das bestimmen folgende Regeln näher.

§. 14.

1) Die Kadenz soll unter andern, wenn ich nicht sehr irre, vorzüglich den Eindruck, welchen das Tonstück gemacht hat, auf das lebhafteste verstärken, und die wichtigern Theile des Ganzen gleichsam in einem Abrisse oder äußerst gedrängten Auszuge darstellen.

Ist dieser Grundsatz richtig, so folgt daraus, daß viel Talent, Einsicht, Beurtheilungskraft 2c. dazu gehört, eine Kadenz zu machen, welche den genannten Forderungen entspricht. Ferner würde folgen, daß man allenfalls einzelne vorzüglich wichtige Gedanken, zwar nicht ganz, aber doch auszugsweise, in die Kadenz einweben könne, wenn sie geschickt mit dem Ganzen verbunden werden. Uebrigens versteht es sich von selbst, daß eine solche Kadenz nur zu dem Tonstücke, für welches sie eigentlich bestimmt ist, und zu keinem andern, gebraucht werden kann.

2) Muß die Kadenz, so wie jede willkührliche Verzierung, nicht so wohl aus geflissentlich angebrachten Schwierigkeiten, als vielmehr aus solchen Gedanken bestehen, welche dem Hauptcharakter des Tonstückes auf das Genaueste angemessen sind.

Viele übrigens recht gute Spieler haben das schädliche Vorurtheil, man müsse in Kadenzen hauptsächlich große Fertigkeit zu zeigen suchen. Daher mischen sie oft z. B. in Kadenzen zu einem Adagio von zärtlich traurigem Charakter die buntesten und schwer=

*) Nur selten bringt der Spieler ohne Vorschrift des Komponisten eine verzierte Kadenz an; indeß geschieht dies doch zuweilen mit gutem Erfolge z. B. in Sonaten für das Klavier allein 2c. wenn der Spieler einen schicklichen Zeitpunkt zu benutzen weiß.

schwersten Passagen ein, da doch in diesem Falle blos wenige gut vorgetragene, simple Töne die abgezielte Wirkung thun. Man hüte sich also, eine lebhafte Kadenz in einem rührenden ꝛc. Adagio anzubringen, oder nach einem Allegro mit muntern Passagen eine matte Kadenz zu machen.

Als einen Vortheil, wie verschiedene Charaktere, im Ganzen genommen, am besten ausgedruckt werden können, merke man, daß die Traurigkeit in tiefen, fast immer nur stufenweise folgenden, langen Tönen mit untermischten Dissonanzen fortschreitet. Die Freude ꝛc. hingegen wird durch hohe, konsonirende, oft weit von einander entfernte Töne, (Sprünge,) durch geschwinde Passagen u. dgl. ausgedruckt.

3) Die Kadenzen dürfen, besonders in Tonstücken von traurigem Charakter, nicht zu lang seyn.

Im Gesange oder auf Blasinstrumenten soll eine Kadenz eigentlich nur so lange dauern, als der Athem des Sängers ꝛc. zureicht. Auf besaiteten Instrumenten möchte zwar dieser Grundsatz nicht so strenge zu befolgen seyn; aber dessen ungeachtet sind doch die ungeheuer langen Kadenzen, welche nicht selten mehrere Minuten dauern, keines Weges zu entschuldigen.

4) Ausweichungen in andere, besonders sehr entfernte, Töne finden entweder gar nicht statt z. B. in kurzen Kadenzen, oder sie müssen mit vieler Einsicht, und gleichsam nur im Vorbeygehen, angebracht werden. Auf keinen Fall sollte man in Töne ausweichen, worein der Komponist in dem Tonstücke selbst nicht ausgewichen ist. Diese Regel gründet sich, wie mich dünkt, auf die Gesetze der Einheit, welche bekanntermaßen in allen Werken der schönen Künste befolgt werden müssen. (Ueberdies soll die Kadenz, nach Reg. 1. nur eine kurze Darstellung des Ganzen seyn.)

Ursprünglich lag bey den Kadenzen blos die Harmonie des Quartsextenakkordes und allenfalls des darauf folgenden Dreyklanges zum Grunde; allein gegenwärtig möchte dieser harmonische Bezirk wohl zu enge seyn. Man kann daher ausweichen; nur verweile man in Nebentönen ꝛc. nicht zu lange, damit nicht das Gefühl des Haupttones verlösche.

5) So wie die Einheit zu einem wohlgeordneten Ganzen erfordert wird, eben so nöthig ist auch die Mannigfaltigkeit,*) wenn der Zuhörer aufmerksam erhalten werden soll. Daher bringe man in Kadenzen so viel Unerwartetes und Ueberraschendes an, als nur immer möglich ist.

Daß

*) Einheit und Mannigfaltigkeit können in einem Werke der Kunst gar wohl neben einander bestehen, und sind beyde gleich nothwendig. Die Einheit erlaubt nicht, muntere und traurige ꝛc. Gedanken neben einander zu stellen; die Mannigfaltigkeit hingegen verlangt Abwechselung solcher Gedanken, die einerley Charakter haben. Einheit im Mannigfaltigen, oder das Mannigfaltige der Einheit untergeordnet, ist daher ein sehr wesentlicher Theil der Schönheit.

Daß dabey gegen die übrigen Regeln nicht verstoßen werden darf, wird man ohnedies errathen.

6) Kein Gedanke, so schön er auch seyn mag, darf weder in eben dem Tone, noch in einem andern, oft angebracht werden.

Weil nämlich bey der mehrmaligen Wiederholung eines Gedanken die Aufmerksamkeit des Zuhörers ebenfalls ermüden würde.

7) Jede eingemischte Dissonanz muß, auch bey einstimmigen Kadenzen, gehörig aufgelöst werden.

Dies ist sogar alsdann nöthig, wenn man die Harmonie langsam bricht. Ein mäßig geübtes Ohr wird fühlen, daß in diesem Beyspiele:



nach dem f nicht c, sondern e hätte folgen sollen.

8) Eine Kadenz braucht zwar nicht gelehrt zu seyn, aber Neuheit, Witz, Reichthum an Gedanken ꝛc. sind desto unentbehrlichere Erforderniße dazu.

Man weiß den Endzweck der Kadenzen, und kann daher leicht begreifen, daß durch alltägliche Gedanken die Erwartung des Zuhörers wohl nicht befriediget werden möchte.

9) Einerley Bewegung und Taktart darf man in der Kadenz nicht durchgängig beybehalten; auch müssen blos einzelne abgebrochene (nicht völlig ausgeführte) Sätze geschickt mit einander verbunden werden. Denn das Ganze soll mehr einer nur eben aus der Fülle der Empfindung entstehenden Fantasie, als einem regelmäßig ausgearbeiteten Tonstücke gleichen *). (Doch hat man dabey die erste Regel nicht zu vergessen.)

Die Bewegung und Taktart des vorhergegangenen Tonstückes kann zwar bey einzelnen Stellen der Kadenz füglich beybehalten werden, nur hüte man sich auch in dieser Rücksicht vor allzu großer Einförmigkeit. Bald ein singbarer Gedanke, bald ein lang ausgehaltener Ton, wobey man gleichsam erst auf die Folge denkt, nun eine dem Charakter des Tonstückes angemessene Passage — kurz Abwechselung, ich möchte sagen anscheinende Unordnung **), macht die Kadenz unterhaltend und zweckmäßig.

10)

*) Vielleicht ließe sich die Kadenz nicht unschicklich mit einem Traume vergleichen. Man durchträumt oft in wenigen Minuten wirklich erlebte Begebenheiten, die Eindruck auf uns machten, mit der lebhaftesten Empfindung; aber ohne Zusammenhang, ohne deutliches Bewußtseyn. — So auch bey der Kadenz.

**) Man kann, dünkt mich, auch mit Kunst und reifer Ueberlegung zu rechter Zeit nachlässig scheinen.

10) Aus dem Vorigen folgt, daß eine vielleicht mit noch so vieler Mühe auswendig gelernte oder vorher aufgeschriebene Kadenz doch so ausgeführt werden muß, als wären es blos zufällig und ohne Auswahl hingeworfene Gedanken, welche dem Spieler eben erst einfielen.

Hiermit will ich nicht sagen, daß eine Kadenz auswendig gelernt werden müsse. Wer nicht hinlängliche Uebung, ein vorzügliches Gedächtniß und sattsame Gegenwart des Geistes hat, dem ist vielmehr zu rathen, daß er die Kadenz aufschreibe, und sie vor sich lege. Oft wird zwar eine Kadenz während der Ausführung erst erfunden *,) und wenn sie geräth, verdient der Spieler desto mehr Beyfall. Allein dies Unternehmen ist zu gewagt, als daß man vor einer zahlreichen Versammlung auf ein so glückliches Ungefähr rechnen sollte. Zumal da wenigstens der größere Theil bey der Kadenz aufmerksamer ist, und in diesem kritischen Augenblicke beynahe mehr erwartet, als in dem ganzen vorhergegangenen Tonstücke. — Ich wenigstens würde lieber den sicherern Weg wählen, und die Kadenz vorher entwerfen Ob sie der Spieler eben erst erfindet, oder bereits entworfen hatte, kann der Zuhörer ohnedies nicht wissen, vorausgesetzt daß die Ausführung so ist, wie sie seyn soll.

§. 15.

Wenn ich hier einige Kadenzen von verschiedenem Charakter ꝛc. einrücke, so geschieht es blos, um durch diese Beyspiele die Einrichtung der Kadenzen näher zeigen zu können. Aus den obigen Regeln folgt, daß es unmöglich ist, Muster zu entwerfen, die in allen Fällen zu gebrauchen oder nachzuahmen sind. Agricola schreibt in der mehrmals genannten Anleitung zur Singkunst ꝛc. von Tosi, S. 205: „Wer das bisher gesagte genau überlegt, wird einsehen, daß es nicht „wohl möglich ist, allgemeine gute Cadenzen vorzuschreiben; so wenig als es „möglich ist, jemanden witzige Einfälle vorher auswendig zu lehren. Denn eins „und das andere wird durch die Umstände und die Gelegenheit theils hervor ge„bracht, theils bestimmt. Durch fleißiges Lesen und Beobachten der witzigen „Einfälle anderer aber, kann einer seinen eigenen Witz erwecken, schärfen und „verbessern; so wie er ihn durch die Vorschriften der Vernunft in Ordnung hal„ten kann.“ ꝛc.

*) Ehedem suchten die Musiker, besonders die Sänger auf der Bühne, sogar doppelte Kadenzen erst während der Ausführung (oder, wie man gewöhnlich sagt, aus dem Stegreife) zu erfinden. Wer die Schwierigkeiten bey einer solchen Kadenz — wovon ich bald mehr sagen werde — nur einigermaßen kennt, der wird leicht begreifen, daß auf die erwähnte Art nicht viel Vorzügliches zu erwarten war. Gegenwärtig hat man diese Grille aufgegeben, und entwirft, verabredet, probirt ꝛc. wenigstens die doppelten und mehrfachen Kadenzen; überzeugt, daß eine auswendig gelernte und vorher entworfene gute Kadenz mehr Wirkung thut, als eine andere, die nur eben erst erfunden wird, und übrigens keinen Werth hat.


(blos auf den Quartsextenakkord gegründet.)
No. 1. Moderato.
No. 2. Adagio cant. e mesto.
No. 3. Allegro.
S. 268. §. 50.
No. 4. Largo assai e mesto.


No. 5. Allegro molto.
tr
7
7
3
3
3
ten.
6
6
tr
(S.270.§.53.a.)

Zu jeder der obigen zehn Regeln eine eigene Kadenz beyzufügen erlaubt der Raum nicht. Auch können mehrere Regeln z. B. die erste und zweyte, ohne ein vorhergegangenes Tonstück gar nicht angewandt werden. Hier bemerke ich nur noch, daß in der Kadenz No. 3. der Zurückschlag verlängert werden kann. Das mehrmals vorkommende b in der vierten Kadenz, erfordert einen sehr ausdrucksvollen, ich möchte beynahe sagen, schmachtenden Vortrag. Außer der sehr fertigen Ausführung habe ich in der Kadenz No. 5. vorzüglich auf die fünfte Regel Rücksicht genommen, und zugleich einen Wink gegeben, daß man auch die linke Hand bey einfachen Kadenzen gebrauchen könne.

§. 16.

Hier folgen einige vortreffliche Muster — schlechter Kadenzen.




d)
p
e)
f)
g)
tr
Adagio.
h)
p
Allegro.
i)
f
k)
p



Die

Die beyden Kadenzen No. 1 und 2. sind ziemlich von gleichem Werthe. Gegen die vierte Regel ist zwar nicht verstoßen, aber desto mehr gegen die fünfte, sechste, achte und neunte. Besonders wird man die Kadenz No. 2. wohl nicht sehr gedankenreich finden. — In No. 3. sind mehrere Fehler gegen die siebente Regel, wenn auch die zweckwidrigen Triller nicht mit in Betrachtung kommen.

Die Kadenz No. 4, worüber ich nur einige kurze Bemerkungen mache, enthält Fehler wider alle Regeln. Ueberdies kommen noch einige Modepassagen u. dgl. darin vor, welche geahndet zu werden verdienten. Die beyden ersten Regeln können nicht befolgt worden seyn, denn hoffentlich wird es kein Tonstück geben, von welchem diese Kadenz ein Auszug ꝛc. seyn könnte. Ueberdies herrscht in den Adagio überschriebenen Stellen b) h) und n) eine Anwandlung von Schmerz, da hingegen das Allegro c) beynahe in den Ton der ausgelassenen, und bey i) einer etwas gemäßigtern Freude ausartet. Daß die dritte Regel sehr nothwendig ist, wird man bey dieser Kadenz fühlen. Der vierten Regel zu Folge möchte die Ausweichung c) wohl zu zeitig geschehen, und der Aufenthalt in Nebentönen, besonders in G moll bey i) und k), zu lange dauern. Denn gewiß hat man den Hauptton F dur (welchen ich durch die so genannte Einleitung oder Vorbereitung zur Kadenz a) fühlbar machen wollte) ganz dabey vergessen. Auch ist die Wendung in dieses F dur bey o) viel zu plump. Die abwechselnden Stellen von ganz entgegen gesetztem Charakter b) c) ꝛc. befördern nichts weniger, als die Einheit. Wenn aber, nach der fünften Regel, auch Mannigfaltigkeit erfordert wird, so versteht es sich, daß diese Mannigfaltigkeit dem Ganzen entsprechen muß. Das Ueberraschende bey o) dürfte wohl nicht leicht jemand erträglich, viel weniger meisterhaft finden. Auch die sechste Regel ist übertreten worden c) d) i) k). Bey den sehr unschicklich eingemischten Harfenbässen d) und k) haben sich kleine Fehler wider die reine Harmonie eingeschlichen, und bey + wird die siebente Regel ins besondere sehr auffallend übertreten. Mehrere alltägliche Gedanken verrathen nichts weniger, als Neuheit, Witz und Erfindungskraft. Eine der langweiligsten Stellen ist die bey l); folglich wäre auch die achte Regel nicht immer befolgt worden. Einerley Bewegung wird, der neunten Regel gemäß, bey c) d) i) k) und l) zu lange beybehalten. Der Triller bey f), nach der durchlaufenen Tonleiter, ist sehr zur Unzeit angebracht, weil dadurch eine Art von Fermate — in einer Kadenz! — bewirket wird. Da man die chromatischen Läufer m) und Täuschungen p) oft hört, so müssen sie wohl von Einigen für schön gehalten werden. Und sie sind es vielleicht; aber am rechten Orte. Das Ende dieser Kadenz krönt ein merkwürdiger Triller q), der aber doch so gar ungewöhnlich nicht ist.

---

§. 17.

Zu doppelten oder zwey= und mehrstimmigen Kadenzen ereignet sich zwar seltener Gelegenheit, indeß soll doch zuweilen, z. B. in einem Trio, Quartette, Konzerte ꝛc. für zwey konzertirende Instrumente, oder in einer Arie mit dem

dem obligaten Flügel, eine solche Kadenz angebracht werden *); ich will daher auch hierüber einige Worte sagen.

§. 18.

Außer den §. 14. enthaltenen zehn Regeln, kommen hierbey noch folgende zwey hinzu:

1) **Bey einer doppelten Kadenz können nur Stellen (Sätze) gebraucht werden, welche eine Nachahmung oder die Begleitung einer zweyten Stimme zulassen.**

Hieraus folgt, daß die Verfertigung einer doppelten Kadenz ungleich mehrere harmonische Kenntnisse voraussetzt, als deren zu einer blos einfachen Kadenz erfordert werden.

Gewöhnlich verweilt (pausirt) die Eine Stimme so lange, bis in der Andern ein kurzer Gedanke geendigt ist; doch pflegen vor dem Schlusse gemeiniglich beyde Stimmen in gebundenen Sätzen, allenfalls auch nur in Terzen oder Sexten, zusammen zu spielen. Man hüte sich aber, viele Intervalle von der Art unmittelbar nach einander folgen zu lassen, weil der Zuhörer durch Abwechselung unterhalten seyn will.

2) **Dürfen nur solche Passagen gewählt werden, welche beyde Spieler rc. heraus bringen können.**

Man muß hierbey vorzüglich auf die Fähigkeit des Mitspielenden, und außerdem auf die Eigenheit der Instrumente Rücksicht nehmen. Der geübtere Spieler darf daher nicht solche Schwierigkeiten einmischen, welche der Schwächere nicht bezwingen kann. Eben so hat z. B. der Klavierspieler solche Passagen zu vermeiden, welche zwar auf seinem Instrumente bequem, auf der Violine rc. hingegen gar nicht, oder nur mit der äußersten Anstrengung heraus zu bringen sind.

Dagegen darf eine doppelte Kadenz länger seyn, als eine einfache. Auch ist das Wiederholen gewisser Stellen nicht nur erlaubt, sondern der Nachahmung wegen sogar nothwendig; wenn man nämlich die von der zweyten Stimme nachgeahmten Stellen eine Wiederholung nennen will. An eine bestimmte Taktart ist man zwar nicht gebunden, doch muß die Bewegung, (Stärke rc.) in welcher der erste Spieler eine nachzuahmende Stelle vorträgt, auch in der zweyten (nachahmenden) Stimme beybehalten werden. Nur pflegt man vorher d. h. zwischen jedem solchen einzelnen Gedanken, ein wenig über die bestimmte Dauer zu verweilen. Daß aber in den zugleich auszuführenden zweystimmigen Sätzen beyde Spieler genau zusammen treffen müssen, versteht sich ohnedies.

(Der Raum erlaubt es nicht, die bereits entworfenen Doppelkadenzen für zwey verschiedene Instrumente beyzufügen.)

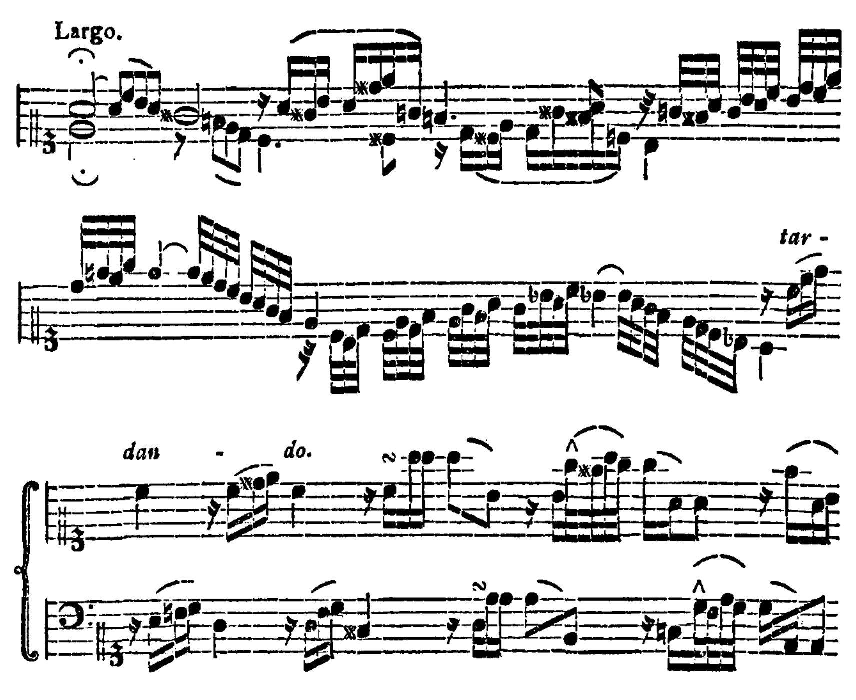
§. 19.

*) Die Frage: Ob, und wo eine doppelte Kadenz statt finde? muß ich hier unbeantwortet lassen. Daß sich aber gegen den Gebrauch der doppelten Kadenzen noch mehr einwenden läßt, als gegen die Anwendung der einfachen, ist sehr begreiflich.

§. 19.

Man ahmt auch wohl auf dem Klaviere allein Doppelkadenzen nach. Sie finden aber nur in solchen Tonstücken statt, worin der Komponist zwey wirklich konzertirende Stimmen angebracht und durchgeführt hat. Von der Art ist unter andern das Andante S. 4. in **Bachs** Sonaten, dem Herzog von Würtenberg zugeeignet; desgleichen das Adagio aus Es moll S. 28; ferner das Adagio der vierten Sonate dem König von Preußen dedicirt; vorzüglich aber das Andante der vortrefflichen Sonate aus Fis moll in der zweyten Fortsetzung S. 21. u. a. m.

Hier ist eine solche Doppelkadenz für Ein Klavierinstrument. Der Bequemlichkeit wegen schreibe ich die zweyte Diskantstimme hin und wieder in das untere (für den Baß) bestimmte System.





§. 20.

Bey den **dreystimmigen Kadenzen** — wozu sich aber nur sehr selten eine Gelegenheit ereignet — befolgt man dieselben Regeln. Bald führen die Stimmen einzeln, bald vereint, einen Gedanken aus. In Bachs Probestücken steht Seite 18. eine dreyfache Kadenz für Einen Spieler. Gemeiniglich pflegen die Komponisten dergleichen Kadenzen, besonders wenn sie für mehrere Instrumente bestimmt sind, selbst vorzuschreiben. *)

Zu allen Gattungen von Kadenzen giebt Quanz in seinem Versuch rc. die vollständigste Anweisung. Auch Agricola sagt hierüber sehr viel Gutes.

Dritter Abschnitt.

Von den willkührlichen Manieren, oder Zusätzen und Veränderungen, wodurch ein Tonstück verschönert werden kann.

§. 21.

Daß die §. 1. erwähnten Verzierungen und Zusätze, mit Einsicht, Geschmack und Auswahl angebracht, viel zur Verschönerung eines Tonstückes beytragen können, ist gar nicht zu leugnen. Aber auch in dieser Rücksicht kann des Guten sehr bald zu viel gethan werden. Man muß daher nur sparsam und am rechten Orte willkührliche Manieren anbringen. Besonders hat sich der Klavierspieler vor vielen Zusätzen zu hüten; denn bekanntermaßen kommen ohnedies in den Tonstücken für das Klavier gewöhnlich weit mehrere kleine wesentliche Manieren vor, als in den Arbeiten für andere Instrumente. Da nun das Verändern rc. noch

*) J. W. s. Naumanns Amphion, s. 144. f.

noch überdies viele Kenntnisse von der Harmonie, einen sehr gebildeten Geschmack, richtige Beurtheilungskraft, Fertigkeit in der Ausübung, Sicherheit im Takte u. s. w. voraussetzt: so sollte billig nur ein wirklicher Meister, und auch dieser blos in einer glücklichen Stimmung dergleichen Manieren einmischen.

Ueber das unzeitige Verändern ist schon verschiedentlich geklagt worden, und doch war die Veränderungssucht vielleicht nie größer, als gegenwärtig. Denn so mancher blos mechanisch fertige Spieler, der übrigens gar keine Kenntnisse, ja nicht einmal die nöthige Erfindungskraft besitzt, läßt seinen Fingern freyen Lauf, und wird jedem Zuhörer von Geschmack und richtigem Gefühle durch seine ganz zweckwidrigen Veränderungen und Zusätze äußerst lästig. Die Komponisten, deren Arbeiten unter die Finger solcher Spieler gerathen, sind in der That zu bedauern.

§. 22.

Die Hauptfrage: **Was kann eigentlich verändert werden?** ist ohne große Weitläuftigkeit schwer, und vielleicht gar nicht vollkommen befriedigend, zu beantworten. Man merke aber, daß überhaupt billig nur solche Stellen (und zwar erst bey der Wiederholung eines Tonstückes) verändert werden sollten, welche außerdem zu wenig unterhaltend, folglich langweilig rc. seyn würden. Diese Stellen zu erkennen, setzt ein richtiges Gefühl voraus, ohne welches jede nur mögliche Regel über den schicklichen Gebrauch der willkührlichen Zusätze und Veränderungen wohl größtentheils fruchtlos seyn dürfte. Indeß werde ich doch §. 24. einige nähere Winke darüber geben. Für jetzt bemerke ich nur noch im Allgemeinen, daß man zwar auch bey der Wiederholung eines Allegro u. dgl. hin und wieder eine Stelle zu verändern pflegt; jedoch werden größere Zusätze am häufigsten in Tonstücken von zärtlichem, gefälligem rc. Charakter in langsamer Bewegung, also vorzüglich im Adagio angebracht. (Die Ausnahmen s. §. 24. Reg. 5.)

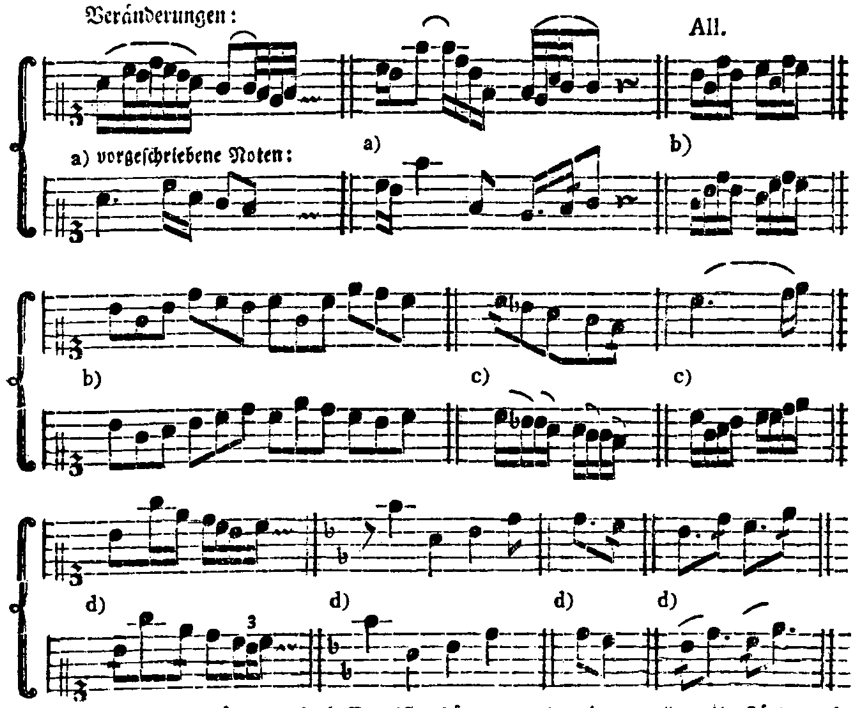
§. 23.

Die Veränderungen sind auf verschiedene Art möglich. Man setzt nämlich zu den vorgeschriebenen Noten noch mehrere hinzu, wie bey a), (dies geschieht am häufigsten, aber nicht immer zweckmäßig,) oder man verändert die vorgeschriebene Figur in eine andere, die aus eben so vielen Noten besteht b). Ferner wird zuweilen die Anzahl der Noten vermindert c); wiewohl dies letztere in Tonstücken, welche für das Klavier bestimmt sind, selten zu geschehen pflegt. Auch verändert man durch das so genannte Verrücken *) der Noten, wenn nämlich

 einige

*) Dies Verrücken der Noten oder Takttheile rc. besonders in dem zweyten Beyspiele d), wird in dem folgenden Kapitel auch unter dem Ausdrucke *Tempo rubato* vorkommen.

einige verlängert, andere dagegen verkürzt werden d). Außerdem giebt es noch mancherley andere Mittel zum Verändern z. B. abwechselnde Stärke und Schwäche, Schleifen, Abstoßen, Tragen der Töne u. dgl. m.



Welche Art zu verändern die bessere ist, hängt von den jedesmaligen Umständen ab, und kann daher nicht genau bestimmt werden; doch will ich sogleich Eines und das Andere darüber bemerken.

§. 24.

Wer die oben erwähnten unumgänglich nothwendigen Erfordernisse, nämlich Geschmack, Kenntniß der Harmonie, Erfindungskraft u. s. w. besitzt, der hat außerdem, in Absicht auf die willkührlichen Verzierungen, ins besondere noch die nachstehenden Regeln zu befolgen.

1) Jede Veränderung muß dem Charakter des Tonstückes gemäß seyn.

Hier kann das, was ich §. 14. 2) deswegen erinnerte, größtentheils angewandt werden. Der Endzweck dieser Veränderungen ist im geringsten nicht, die Fertigkeit des Spielers zu zeigen, sondern dem Affekte mehr Stärke und Wahrheit zu geben.

2) Die Veränderungen müssen daher von Bedeutung und wenigstens eben so gut seyn, als die vorgeschriebene Melodie.

Im entgegen gesetzten Falle wäre es besser, ein Tonstück unverändert zu lassen.

3) Man darf einerley Manieren, wären sie auch noch so schön und passend, nicht oft gebrauchen. Uebrigens versteht es sich, daß man die bessern Verzierungen und weitläuftigern Zusätze bis gegen das Ende eines Tonstückes sparen muß.

Damit nämlich die Aufmerksamkeit des Zuhörers, besonders bey längern Tonstücken, immer unterhalten und gleichsam aufgefrischt werde.

4) Die Zusätze müssen ganz leicht und nicht mühsam gesucht zu seyn scheinen. Daher muß sie der Spieler nett und mit einer gewissen Ungezwungenheit vorzutragen suchen, wenn sie ihm auch noch so viele Mühe verursachen sollten.

Wie viel eine ungezwungene (leichte) Ausführung zur Wirkung auf den Zuhörer beyträgt, wird im folgenden Kapitel gezeigt werden.

5) Diejenigen Stellen, welche an und für sich schon vorzüglich schön oder lebhaft genug sind, so wie die Tonstücke, worin Traurigkeit, Ernst, edle Simplicität, feyerlich erhabene Größe, Stolz u. dgl. der herrschende Charakter ist, muß man mit Veränderungen und Zusätzen ganz verschonen, oder sie hierbey besonders sehr sparsam und mit gehöriger Auswahl anbringen.

Es giebt gewisse Tonstücke oder einzelne Stellen, die so sprechend sind, die ohne allen erborgten Schmuck so mächtig auf das Herz des Zuhörers wirken, daß ein schöner, dem Charakter entsprechender Ton, das leise oder stärkere Anschlagen desselben u. dgl. die einzigen Mittel sind, wodurch in solchen Fällen der Ausdruck erhöhet werden kann.

6) Der Takt muß auch bey den weitläuftigsten Manieren im Ganzen auf das Genaueste gehalten werden.

Sollte man ja bey einzelnen Tönen aus Affekt ein wenig vor= oder nachkommen, so darf doch dadurch das Zeitmaß überhaupt nicht um den kleinsten Theil desselben verrückt werden. Indeß ist freylich das Verrücken des Taktes bey einer gewissen Gattung von Musikern so zur Mode geworden, daß Mancher glaubt, bey willkührlichen Zusätzen dürfe man es in Ansehung des Taktes so genau nicht nehmen, oder es zeuge wohl gar von der Größe eines Virtuosen, wenn er sich beym Verändern rc. nicht an

den Takt bindet. *) — Wirklich große Meister im Gesange und auf Instrumenten halten auch bey den weitläuftigsten Zusätzen pünktlich Takt. Daß aber durch wohl überlegtes Zögern oder Eilen in gewissen einzelnen Fällen die Wirkung eines Tonstückes ungemein verstärkt werden kann, werde ich im folgenden Kapitel zeigen.

7) **Jede Veränderung muß auf die vorgeschriebene Harmonie gegründet seyn.**

Diese siebente Regel wird ebenfalls sehr oft übertreten; denn nicht selten hört man Veränderungen und Zusätze, die nicht einmal mit dem vorgeschriebenen Basse, noch weit weniger aber mit den begleitenden Mittelstimmen verglichen, in Ansehung der Harmonie richtig sind.

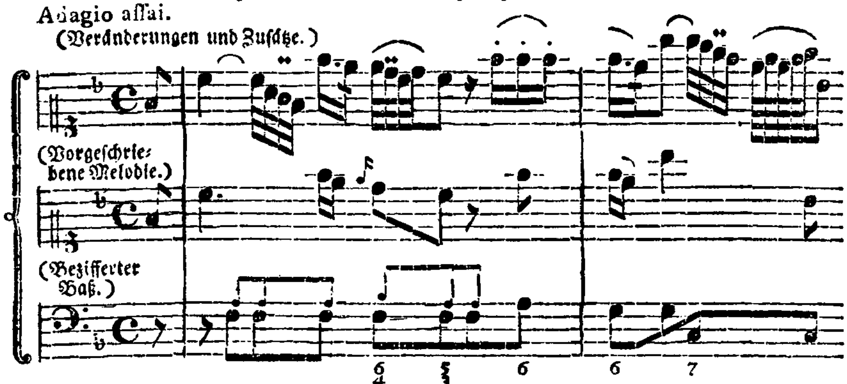
8) **In Klaviersachen erlaubt man zwar auch den Baß zu verändern, doch muß die Grundharmonie beybehalten werden.**

Wenn also im Basse c mit dem Dreyklange vorgeschrieben ist, so kann man dafür c mit dem Sextenakkorde greifen ꝛc.

Dies zusammen genommen ist ungefähr das Wichtigste, worauf es bey den willkührlichen Zusätzen und Veränderungen ankommt. Andere kleine Vortheile, deren hier nicht gedacht werden konnte, muß man guten Spielern abzulernen suchen.

§. 25.

Das nachstehende sehr simple Adagio mit beygefügten Verzierungen kann einigermaßen zum Beyspiele dienen, wie die gegebenen Regeln zu befolgen sind. Alle konnten sie hierbey nicht angewandt werden; denn dazu würde mehr als Ein Tonstück von verschiedenem Charakter erfordert. Ein geschmackvoller Klavierspieler wird ohnedies Melodien von einigem Werthe nicht mit so vielen Zusätzen überladen, wie ich es hier aus Gründen gethan habe.



*) Einige Zuhörer glauben hingegen, die Schuld liege an den oft weit taktfestern Begleitern, wenn der Solospieler mit seinen Zusätzen und Veränderungen bald einen halben Takt voraus, bald wieder so viel zu spät kommt. —




tr
tr
u. s. w.

Damit man einigermaßen sehen könne, wie Eine Stelle mehr oder weniger verziert werden kann, so habe ich verschiedene Gedanken absichtlich wiederholt. Uebrigens warne ich nochmals vor so überhäuften Zusätzen, die höchstens nur auf der Zither zu entschuldigen wären.

§. 26.

Zu den §. 22. f.f. gemachten Bemerkungen muß ich noch eine Einschränkung beyfügen. Man darf nämlich, wenn übrigens auch alle die §. 24. angezeigten Regeln befolgt würden, nur solche Stellen verändern, bey welchen die übrigen Stimmen blos begleitend sind. Haben hingegen z. B. in einem Trio, zwey Spieler zugleich eine Melodie (in Terzen oder Sexten) auszuführen, wie hier:



so muß Jeder blos die vorgeschriebenen Noten spielen.*) Denn wenn die Veränderungen in beyden Hauptstimmen, gegen den Baß betrachtet, auch noch so gut sind: so können dadurch doch verschiedene Fehler in der Harmonie und wider den guten Geschmack entstehen. Z. B.



*) Oder man müßte vorher verabredet haben, gewisse Zusätze anzubringen.

Bey Nachahmungen finden noch eher Veränderungen statt; doch gehört viele Einsicht dazu, nur solche Zusätze zu wählen, die in der zweyten Stimme ohne Fehler nachgeahmt werden können. In dem folgenden Beyspiele 1) wären die Veränderungen bey a) und b) nicht fehlerhaft. Man hüte sich aber vor ähnlichen Zusätzen, wie in den Beyspielen 2) und 3), bey +.



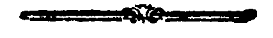
Noch weniger sind Zusätze und Veränderungen alsdann zu entschuldigen, wenn eine Stimme oder einzelne Stelle von mehreren Personen zugleich gespielt wird. *)

§. 27.

Wer mehrere Beyspiele studieren will, um seine Einsichten in Absicht auf den Gebrauch der willkührlichen Manieren zu erweitern, dem wüßte ich hierzu nichts Bessers zu empfehlen, als Bachs sechs Sonaten mit veränderten Reprisen. Die von Hiller herausgegebenen „sechs italiänische Arien verschiede„ner Komponisten mit der Art sie zu singen und zu verändern ꝛc." sind zwar zum Theil zu dieser Absicht ebenfalls brauchbar; nur hat der Herausgeber, meines Erachtens, verschiedene schöne einfache Melodien (vielleicht geflissentlich) doch mit Zusätzen überladen, und ins besondere gewisse kleine Verzierungen zu oft gebraucht. Uebrigens findet vieles, was im Gesange angebracht werden kann, mit kleinen Abänderungen allerdings auch beym Klavierspielen statt. **Ueberhaupt aber spielt derjenige Instrumentist am besten, welcher der Singstimme am nächsten kommt, oder einen schönen singenden Ton hervorzubringen weiß. Denn was sind alle bunte Passagen, wenn es auf wahre Musik ankommt, gegen einen schmelzenden, herzerhebenden, ächten Gesang!**

Ueber die willkührlichen Verzierungen haben vorzüglich Quanz und Tosi in ihren Schriften viele gute Bemerkungen gemacht.

*) Eine sehr nöthige Anmerkung für manche Violinisten.



Sechstes Kapitel.

Von dem Vortrage.

Erster Abschnitt.

Vom Vortrage überhaupt, und von den allgemeinen Erfordernissen dazu.

§. 1.

Eines und das Andere, was zum guten Vortrage erfordert wird, habe ich zwar schon gelegentlich berührt; damit aber der Lernende das Ganze bequemer übersehen könne, stelle ich in dem gegenwärtigen Kapitel die einzelnen Theile des guten Vortrages neben einander, und füge hin und wieder einige vielleicht nicht ganz bekannte Bemerkungen hinzu.

§. 2.

Wer ein Tonstück so vorträgt, daß der darin liegende Affekt (Charakter ꝛc.) auch bey jeder einzelnen Stelle auf das Genaueste ausgedruckt (fühlbar gemacht) wird, daß also die Töne gleichsam zur Sprache der Empfindung werden, von dem sagt man, er habe einen guten Vortrag. Der gute Vortrag ist daher der wichtigste, aber auch der schwerste Gegenstand der praktischen Musik.

§. 3.

Man weiß aus der Erfahrung, daß ein Tonstück, nachdem es besser oder schlechter vorgetragen wird, sehr verschiedene Wirkung thut. Mittelmäßige Arbeiten können durch guten, ausdrucksvollen Vortrag ungemein gehoben werden, da hingegen das rührendste Adagio, schlecht vorgetragen, beynahe alle Wirkung verliert, oder wohl g.r eine unangenehme Empfindung erregt. Im letztern Falle glaubt man kaum dasselbe Tonstück zu hören, welches bey einem guten Vortrage so sehr hinriß.

Die Komponisten sind zu bedauern, daß sie ihre Arbeiten oft der Ausführung gefühl- und sinnloser Spieler Preis geben müssen, weil in solchem Falle ihr Zweck gar nicht, oder nur halb erreicht wird. Andre Künstler sind des verdienten Beyfalls gewisser, denn sie tragen ihre Arbeiten mehrentheils selbst vor.

§. 4.

§. 4.

Aus diesem Wenigen erhellet schon hinlänglich, daß dem Musiker der Vortrag das Wichtigste seyn muß. Denn bey aller Fertigkeit im Notenlesen und Spielen *) wird er seinen Hauptzweck, auf das Herz des Zuhörers zu wirken, ohne guten Vortrag gewiß nie ganz erreichen. Wer beydes, auszeichnende Fertigkeit, und guten Vortrag, zugleich besitzt, der hat eben so lobenswürdige als seltene Verdienste.

§. 5.

Zum guten Vortrage gehören, meines Erachtens, vorzüglich folgende Stücke: 1) überhaupt: eine bereits erlangte Fertigkeit im Spielen und Notenlesen, Sicherheit im Takte, Kenntniß vom Generalbasse und von dem vorzutragenden Tonstücke selbst; sodann ins besondere: 2) Deutlichkeit in der Ausführung, 3) Ausdruck des herrschenden Charakters, 4) zweckmäßige Anwendung der Manieren und gewisser andern Mittel ꝛc. 5) richtiges Gefühl für alle in der Musik auszudruckende Empfindungen und Leidenschaften.

§. 6.

Ich merkte zwar §. 4. an, daß die Verdienste eines ausübenden Musikers nicht blos im fertigen Spielen bestehen; indeß wird allerdings zum guten Vortrage ein gewisser bereits erlangter Grad der gedachten Fertigkeit, folglich zugleich eine gute Fingersetzung (s. Seite 129. §. 1. f.) vorausgesetzt. Denn wie sollten zu langsam nach einander folgende, einzelne, oft zur Unzeit wiederholte Töne diejenige Empfindung in dem Zuhörer hervor bringen können, welche der Komponist in ein Tonstück gelegt hat? Würde die vortrefflichste Rede, von einem stotternden Menschen gehalten, ihre völlige Wirkung thun? — Und doch wäre hierbey das öftere Wiederholen einzelner Worte dem Zusammenhange gewiß nicht so nachtheilig, als ein ähnlicher Fehler in der Musik. Kann man aber wohl, ohne einige bereits erlangte Fertigkeit, zusammenhängend spielen, oder gut vortragen? Ich glaube die Nothwendigkeit dieser Forderung als erwiesen voraussetzen zu dürfen.

§. 7.

Daß Sicherheit im Takte ebenfalls ein nöthiges Erforderniß zum guten Vortrage ist, wird ohnedies Jeder einsehen; ich habe daher auch hierbey nicht

Tt 3 nöthig,

*) Man kann die Noten fertig lesen, d. h. mehrere mit einem Blicke übersehen können, und dessen ungeachtet keine sonderliche Fertigkeit im Spielen haben.

nöthig, mich auf Beweise einzulassen. (S. hiervon den ganzen vierten Abschnitt des ersten Kapitels, besonders aber Seite 105 — 107.)

§. 8.

Kenntnisse vom Generalbasse sind zum guten Vortrage unentbehrlich, weil verschiedene Regeln von den Vorschlägen und Manieren, von der erforderlichen Stärke und Schwäche bey kon- oder dissonirenden Harmonien u. s. w. ohne die erwähnten Kenntnisse nicht befolgt werden können. *)

Unter den Werken, in welchen die Lehre vom Generalbasse vorgetragen wird, zeichnen sich besonders aus: C. P. E. **Bachs** Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen, zweyter Theil, und **Kirnbergers** Kunst des reinen Satzes in der Musik, Zugabe zum ersten Theile. Doch setzt dieses letztere Werk schon einige Kenntnisse vom Generalbasse voraus, und ist daher vorzüglich Geübtern zu empfehlen.

§. 9.

Wer ein ihm unbekanntes und zum Theil unverständliches Gedicht lieset, der dürfte wohl schwerlich jede einzelne Stelle so deklamiren, daß dem Zuhörer von Geschmack nichts mehr dabey zu wünschen übrig bleiben sollte. Dies ist gewiß der Fall auch in der Musik. Nur alsdann erst, wenn der Tonkünstler ein Stück kennt, wird er im Stande seyn jede einzelne Stelle desselben vollkommen gut und mit dem erforderlichen Ausdrucke vorzutragen. Wer dies bey einem ihm noch ganz unbekannten Tonstücke kann, der ist in dieser Rücksicht zu beneiden; denn selbst die größten Meister der Kunst behaupten, es sey nur in sehr wenigen Fällen möglich, den Charakter eines unbekannten Tonstückes vollkommen gut d. h. bis auf jede einzelne Schattirung auszudrucken.

Zweyter Abschnitt.

Von der Deutlichkeit in der Ausführung.

§. 10.

Die Deutlichkeit des Vortrages hängt vorzüglich ab: 1) von der mechanischen Ausführung selbst, 2) von dem Nachdrucke, welchen gewisse Töne erhalten, 3) von der richtigen Verbindung und Absonderung musikalischer Perioden. (S. §. 23.)

§. 11.

*) Nicht zu gedenken, daß diese Kenntnisse selbst auf das Notenlesen und Spielen vom Blatte einen großen Einfluß haben.

§. 11.

Zur mechanischen Deutlichkeit wird erfordert, daß man auch bey der geschwindesten Passage, so wie bey den wesentlichen und willkührlichen Manieren, jeden Ton mit der ihm zukommenden Stärke rund und deutlich von dem andern abgesondert höre. Undeutlich spielen also diejenigen, welche entweder gewisse Töne ganz weglassen, (verschlucken, überhüpfen,) oder sie wenigstens nicht voll und deutlich von einander abgesondert hervor bringen. Durch einen allzu starken oder zu schwachen Anschlag der Tasten kann der Vortrag ebenfalls undeutlich werden. Dies ist auch der Fall, wenn man die Töne zu kurz stößt, oder die Finger zu lange auf den Tasten liegen läßt.

§. 12.

Wer ein Gedicht ꝛc. so lesen will, daß es dem Zuhörer verständlich werden soll, der muß auf gewisse Worte oder Silben einen merklichen Nachdruck legen. Denselben Vortheil hat auch der ausübende Musiker anzuwenden. Hierbey entsteht nun die Frage: Welches sind die Töne, die einen besondern Nachdruck (Accent) erhalten müssen? Alle möchten sie wohl schwerlich zu bestimmen seyn; indeß gehören hierunter vorzüglich: 1) die Töne, welche auf einen guten Takttheil oder auf wichtigere Taktglieder fallen, 2) die Anfangstöne eines Ab- und Einschnittes. Außer diesen müssen 3) noch verschiedene §. 15. näher zu bestimmende Töne mit Nachdruck vorgetragen werden.

§. 13.

Was man unter guten und schlechten Takttheilen ꝛc. versteht, ist S. 91. f. erklärt worden. Hier merke ich nur noch an, daß bey einem feinen Vortrage, außer der ersten und wichtigsten Note eines Taktes, zwar auch der zweyte gute Takttheil *) einen Nachdruck erhält, der aber nicht so merklich seyn darf, als bey dem ersten und wichtigern guten Takttheile. Folglich würden die nachstehenden Noten, ohne Rücksicht ihrer längern oder kürzern Geltung, ungefähr **) in dem angezeigten Grade der Stärke vorzutragen seyn.



Will

*) Mehr als zwey gute Takttheile giebt es eigentlich in keiner einfachen Taktart. Denn wenn der wirkliche Viervierteltakt aus vier Takttheilen besteht, so sind davon doch nur zwey gut, die übrigen beyden aber schlecht.

**) Nicht völlig in dem vorgeschriebenen merklichen Grade; denn sonst würde diese Spielart dem Gange eines Hinkenden gleichen.

Will der Komponist diesen Vortrag bey gewissen Stellen nicht haben, so wird das Gegentheil ausdrücklich angedeutet. Z. B.



Ueberhaupt gilt die obige Regel nur so lange, als kein forte und piano ꝛc. angemerkt ist, oder bis aus andern Gründen eine Ausnahme davon nöthig wird.

§. 14.

Jeder Anfangston einer Periode *) ꝛc. muß einen noch merklichern Nachdruck erhalten, als ein gewöhnlicher guter Takttheil. Genau genommen sollten selbst diese Anfangstöne mehr oder weniger accentuirt werden, je nachdem sich mit ihnen ein größerer oder kleinerer Theil des Ganzen anfängt; d. h. nach einem völligen Tonschlusse muß der Anfangston stärker markirt werden, als nach einer halben Kadenz, oder blos nach einem Einschnitte u. s. w. Hier ist ein Beyspiel in gedrängter Kürze.



So nothwendig jeder erste Ton eines Ab= oder Einschnittes, der erwähnten Regel gemäß, einen Nachdruck erhalten muß; so nöthig ist dabey die Einschränkung, daß man nur die Anfangstöne, welche auf gute Takttheile fallen, merklich zu markiren hat. Das mit o bezeichnete a, im sechsten Takte, darf daher doch nicht völlig so stark

*) Unter Periode verstehe ich in diesem ganzen Abschnitte bis §. 22. der Kürze wegen, jede größere oder kleinere Ruhestelle.

**) Durch die größere oder kleinere Anzahl der beygefügten Kreuze (+) bezeichne ich einen verhältnißmäßigen, größern oder kleinern Grad der Stärke.

stark angeschlagen werden, als das folgende h, obgleich der Gedanke im Ganzen stärker vorzutragen ist, als der vorhergehende. Wider diese Einschränkung wird sehr häufig gefehlt; denn oft hört man einen mit forte bezeichneten blos durchgehenden Anfangston eben so stark vortragen, als den, welcher auf den guten Takttheil fällt.

§. 15.

Noch giebt es verschiedene einzelne Töne, welche mit Nachdruck vorgetragen werden müssen. Hierunter gehören, außer den Vorschlägen, (S. 217. §. 19.) vorzüglich diejenigen Intervalle, die sich zu dem Basse &c. selbst wie Dissonanzen verhalten a), oder durch welche (vermittelst einer Bindung) dissonirende Intervalle vorbereitet werden b); ferner die synkopirten Noten c), die Intervalle, welche nicht zur diatonischen Tonleiter desjenigen Tones gehören, worin man modulirt d), *) die Töne, die sich durch ihre Länge, Höhe oder Tiefe &c. merklich auszeichnen e), die Intervalle, welche durch die zum Grunde liegende Harmonie wichtig werden f) u. s. w.



Aus welchen Gründen die Dissonanzen a) stärker vorzutragen sind, als die konsonirenden Intervalle, soll weiter unten (§. 32.) erklärt werden. Daß die synkopirten Noten gleich beym Eintritte, folglich auf dem schlechten Takttheile oder Gliede &c. stark angegeben werden müssen, ist schon Seite 105. erinnert worden. Man bedient sich dieser Notengattung unter andern, um die allzu große Einförmigkeit eine Zeit lang zu

*) Doch sind die kurzen, blos durchgehenden Töne von der Art größtentheils hiervon ausgenommen.

zu unterbrechen, und gleichsam eine Verrückung der Takttheile rc. zu bewirken. Dieser Endzweck würde nicht erreicht werden, wenn man die erste Hälfte der erwähnten Noten schwach vortrüge, und den Nachdruck auf die zweyte Hälfte derselben legte

Die verhältnißmäßig stärker vorzutragenden Noten habe ich mit ∧ bezeichnet.

§. 16.

Da es, außer den hier kenntlich gemachten Tönen, noch verschiedene andere zu accentuirende Noten giebt, welche schwerlich durch Regeln zu bestimmen seyn möchten; da überdies wohl nicht jeder Klavierspieler die erwähnten Regeln allezeit richtig anwenden dürfte: so habe ich mich schon in meinen leichten und kleinen Sonaten, zur Bezeichnung eines solchen Nachdruckes oder Accentes, dieses Zeichens ∧ bedient. Denn ich glaube noch jetzt, daß man den zum guten Vortrage so wesentlichen Accent der Willkühr des Spielers, in gewissen Fällen, eben so wenig überlassen könne, als etwa die willkührliche Anwendung des forte und piano, oder irgend einer wesentlichen Manier. Verschiedene Komponisten haben seit der Zeit die Töne, welche accentuirt werden sollen, ebenfalls durch das erwähnte Zeichen über der Note angedeutet; ich schließe daher hieraus, daß sie in diesem Stücke mit mir gleicher Meinung sind, und die gedachte Bezeichnung billigen.

Wenn das Wort Accent gegenwärtig noch in der Bedeutung gebraucht würde, wie ehedem (S. 200. *), so hätte ich dafür einen ähnlichen Ausdruck gewählt.

§. 17.

Ein anderes, aber seltner und mit vieler Vorsicht anzuwendendes Mittel zu accentuiren ist das Verweilen bey gewissen Tönen. Der Redner legt auf die wichtigern Silben rc. nicht nur mehr Nachdruck, sondern er verweilt auch etwas dabey. Dieses Verweilen kann aber in der Musik natürlicher Weise nicht immer von gleicher Dauer seyn; denn es kommt hierbey, wie mich dünkt, vorzüglich 1) auf die mehr oder weniger wichtige Note selbst, 2) auf die Länge und auf das Verhältniß derselben zu den andern Noten, und 3) auf die zum Grunde liegende Harmonie an.

§. 18.

Daß man bey einer sehr wichtigen Note etwas länger (über die bestimmte Dauer) verweilen kann, als bey einer weniger auszeichnenden, brauche ich nicht erst zu beweisen, denn dies sieht Jeder ein. Es fragt sich also blos: Welches sind die wichtigern Töne, und wie lange kann man dabey verweilen? Viele zu accentuirende Noten habe ich §. 13 — 15. kenntlich zu machen gesucht, und diese

sind

sind es hauptsächlich, bey welchen man nach Umständen verweilen kann. Die übrigen Töne, wobey allenfalls eine kurze Verzögerung statt findet, muß der Spieler selbst fühlen; denn wer wollte jeden möglichen Fall bestimmen. Ueber die Dauer des Verweilens würde ich die Regel fest setzen, daß man eine Note nicht mehr als höchstens um die Hälfte verlängern könne. Oft darf das Verweilen kaum merklich werden, wenn der Ton schon an und für sich z. B. durch ein zufälliges Versetzungszeichen, durch auszeichnende Höhe, durch eine unerwartete Harmonie u. dgl. wichtig genug wird. Daß die folgende Note so viel von ihrem Werthe verliert, als die zu accentuirende davon erhält, versteht sich von selbst.

Das längere oder kürzere Verweilen hängt außerdem auch von der Länge der Note und von ihrem Verhältniß zu den andern ab; denn daß man bey einem Viertel länger verweilen kann, als bey einem Sechzehntheile, ist leicht zu begreifen. Folgen nach einer zu accentuirenden Note geschwindere, so fällt das Verweilen ganz weg; denn in diesem Falle accentuirt sich die längere Note von selbst.

Wenn ich sagte, daß es bey dem Verweilen zugleich auf die zum Grunde liegende Harmonie ankomme, so heißt das: man darf wenig oder gar nicht verweilen, wenn dadurch, gegen den Baß oder eine andere Stimme, Fehler in der Harmonie entstehen würden. Vermittelst einiger voraus gesetzten Kenntnisse vom Generalbasse sind die Fälle leicht zu unterscheiden, wo das Verweilen statt findet, oder nicht. Ich will nur einige Beyspiele von entgegen gesetzter Art einrücken. Bey a) kann man, ohne Nachtheil der Harmonie, über die vorgeschriebene Dauer verweilen, bey b) aber nicht.



In dem ersten Beyspiele b) würden Quinten entstehen, wenn man das h durch einen Punkt verlängerte, wie bey c); aber auch ein kürzeres Verweilen wäre hierbey nicht angenehm.

Von dem Verweilen bey ganzen Stellen wird weiter unten §. 65. ff. das Nöthigste gesagt werden.

§. 19.

So wie die Worte: **Er verlor das Leben nicht nur sein Vermögen** ꝛc. einen ganz entgegen gesetzten Sinn erhalten, je nachdem man so interpunktirt: **Er verlor das Leben, nicht nur** ꝛc. oder so: **Er verlor das Leben nicht, nur** ꝛc.: eben so undeutlich, oder vielmehr falsch, wird der Vortrag eines musikalischen Gedanken durch eine unrichtige Interpunktion.

Wenn also der Klavierspieler, außer dem Ende einer musikalischen Periode, die Töne nicht gut mit einander verbindet, und folglich einen Gedanken da trennt, wo er nicht getrennt werden soll *): so begeht er eben den Fehler, welchen ein Redner begienge, wenn er mitten im Worte einhielte und Athem holte. Diese fehlerhaften Trennungen habe ich in den folgenden Beyspielen durch Pausen angedeutet.



So zweckwidrig es hingegen seyn würde, wenn man beym lesen da, wo ein Redetheil geendigt ist, ununterbrochen weiter läse: eben so fehlerhaft ist es, wenn der Musiker bey einer Ruhestelle zusammenhängend und gleichsam in Einem Athem weiter spielt. Folglich wäre die nachstehende Ausführung bey a) ganz wider den musikalischen Sinn.



Da ich mich nicht erinnere, in einer Anweisung zum Klavierspielen etwas über die musikalische Interpunktion und den daraus hergeleiteten Vortrag gelesen zu haben: so will ich diesen für den praktischen Musiker so wichtigen Gegenstand hier etwas ausführlicher abhandeln; überzeugt, daß die folgenden Bemerkungen einigen Einfluß auf den (logisch) richtigen Vortrag haben können.

§. 20.

Bey der Erklärung dieses Gegenstandes kommt es vorzüglich auf die Beantwortung der beyden Fragen an: 1) Wie kann man einen musikalischen Gedanken gehö-

*) Folglich sind hierunter die Töne, welche der Komponist aus andern Ursachen kurz abgestoßen oder von einander abgesondert haben will, nicht zu verstehen.

gehörig zusammenhängend vortragen und zwey Perioden, ohne Verletzung des Taktes, von einander absondern? 2) woran erkennt man die in einem Tonstücke befindlichen Ruhestellen?

§. 21.

Die erforderlichen Mittel, einen Gedanken zusammenhängend vorzutragen, und zwey Perioden durch den Vortrag von einander abzusondern, sind folgende.

1) Einen noch nicht geendigten Gedanken darf man nie durch unzeitiges Abheben der Finger von den Tasten (oder durch Pausen) trennen; folglich müssen die §. 19. eingerückten beyden ersten Beyspiele so vorgetragen werden:



Auch im Basse darf man die Perioden nicht trennen; daher wäre die Fingersetzung und der dadurch entstehende Vortrag in dem folgenden Beyspiel a) nicht gut. Ungleich besser ist die Applikatur bey b) und c). Denn durch das Fortrücken des fünften Fingers entsteht doch immer eine kurze Pause, welche nach dem G fehlerhaft ist; da hingegen das erste c des zweyten Taktes füglich von dem folgenden c getrennt werden kann. Diese Anmerkung, so subtil sie vielleicht Manchem zu seyn scheint, ist um so viel nöthiger, da sehr häufig dagegen gefehlt wird. Ueberhaupt vernachlässiget man gewöhnlich, auch in dieser Rücksicht, die linke Hand weit mehr, als die Rechte.



2) Fühlbarer wird das Ende einer Periode, wenn man bey dem letzten Tone derselben den Finger sanft von der Taste abhebt, und den ersten Ton der folgenden Periode wieder etwas stärker angiebt. Folglich entsteht durch das erwähnte Abheben eine kleine Pause, welche in die Zeit der jedesmaligen letzten Note (der Periode) fällt, wie bey b).



Hat der Komponist nach der letzten Note einer Periode selbst eine Pause angebracht, wie unten bey c), so ist die obige Anmerkung unnöthig; weil der Finger

alsdann ohnedies abgehoben werden muß. Wiewohl man auch in diesem Falle der letzten Note eine etwas kürzere Dauer giebt, als es die eigentliche Geltung derselben erfordert. Daher ist die Ausführung bey d) noch gewöhnlicher, als die in dem Beyspiele c).



Bey einem sehr feinen Vortrage muß man, in Ansehung des Abhebens der Finger, sogar auf die größern oder kleinern, mehr oder weniger mit einander in Verbindung stehenden Perioden Rücksicht nehmen. Man hebt nämlich bey dem Ende eines völligen Tonschlusses den Finger früher von der Taste, oder trägt eine solche Schlußnote kürzer vor, als wenn damit nur ein Einschnitt geendiget wird. Folgt nach einem feurigen, lebhaften Gedanken, eine Stelle von sanfter Empfindung, so müssen beyde Perioden ebenfalls mehr getrennt werden, als wenn sie einerley Charakter haben u. s. w. Indeß wären Fehler gegen diesen feinen Vortrag wohl noch zu verzeihen, wenn nur übrigens nicht wider die Absonderung der Perioden auf eine sehr merkliche Art verstoßen würde.

§. 22.

So nöthig das Abheben des Fingers bey dem Ende einer Periode ist, so fehlerhaft wird hingegen der Vortrag, wenn das erwähnte Abheben mit einem heftigen Stoße verbunden ist, wie in dem Beyspiele a).



Besonders hört man diese fehlerhafte Ausführung sehr häufig, wenn der Einschnitt durch das gewöhnliche Zeichen des Abstoßens, wie bey c), angedeutet ist. Denn viele Spieler haben die unrichtige Idee, daß ein gestoßener Ton — wie man ihn in der Kunstsprache zu nennen pflegt — jedesmal mit einer gewissen Heftigkeit abgestoßen werden müsse. Um diesen fehlerhaften Vortrag, wo möglich, zu verhindern, und zugleich die kleinern, weniger fühlbaren, Einschnitte kenntlich zu machen, habe ich mich in meinen kleinen Sonaten eines neuen Zeichens bedient, und in der Vorrede zum ersten Theile das Nöthigste darüber gesagt. Dieses Zeichen, welches ich schlechthin den **Einschnitt** nenne, ist das oben bey d). Hoffentlich werden bald mehrere Komponisten, besonders in den

Ton-

Tonstücken für Anfänger, die Einschnitte bezeichnen, wenn ihnen an der deutlichen Ausführung ihrer Arbeiten und an der Verbreitung musikalischer Kenntnisse überhaupt gelegen ist. Denn man sage noch so viel von eigenem Gefühle: der angehende Musiker (vielleicht selbst mancher Lehrer) hat es nicht, wenn er auch gern alles anwenden will, was zum deutlichen und guten Vortrage gehört *). Man muß ihn daher bey jeder Gelegenheit aufmerksam machen, und dem Schwächern, so viel sichs thun läßt, zu Hülfe kommen. An dem Zeichen liegt zwar wenig, nur vergesse man beym Unterrichten mit dem Zeichen nicht die Sache selbst.

Wenn das Abheben des Fingers bey der letzten Note einer Periode nicht fehlerhaft, sondern sogar nothwendig ist, so folgt, daß man sich hierbey einer nach Umständen erforderlichen Freyheit in Ansehung der Fingersetzung bedienen darf. Es ist daher in solchen Fällen nicht unrecht, mit Einem Finger unmittelbar nach einander zwey Tasten anzuschlagen u. s. w.

§. 23.

Ehe ich die §. 20. aufgeworfene zweyte Frage beantworte, muß ich einige allgemeine Anmerkungen voraus schicken, wodurch das Folgende verständlicher werden wird.

Ich habe schon oben gesagt, daß ein ganzes Tonstück füglich mit einer Rede verglichen werden könne; denn so wie diese in größere und kleinere Theile oder Glieder zerfällt, eben so verhält es sich in der Musik. Ein ganzer **Theil**, (**Hauptabschnitt**) eines größern Tonstückes ist ungefähr das, was man in der Rede unter einem ganzen Theile versteht. Eine musikalische **Periode**, (**ein Abschnitt**,) deren ein Theil mehrere haben kann, würde das seyn, was man in der Rede eine **Periode** nennt, und durch einen Punkt (.) von dem Folgenden abgesondert. Ein musikalischer **Rhythmus** kann mit den kleinern Redetheilen, die man durch ein Kolon (:) oder Semikolon (;) bezeichnet, verglichen werden. Der **Einschnitt**, als das kleinste Glied, wäre das, was in der Rede nur durch ein Komma (,) abgesondert wird. Wollte man hierzu die **Cäsur** noch besonders rechnen, so müßte man sie etwa mit der Cäsur eines Verses vergleichen. (S. Sulzers allg. Theorie: **Einschnitt**.)

Hier

*) Wer die Bezeichnung der Einschnitte unnöthig finden sollte, den dürfte man nur fragen, warum die Interpunktion in der Sprache eingeführt worden sey, und sogar in Büchern, blos für Gelehrte bestimmt, beybehalten werde? Zur bequemern Uebersicht, zuweilen auch wohl zur Vermeidung eines Mißverständnisses u. dgl. trägt das Interpunktiren doch gewiß ein Merkliches bey. Wer aber in der Musik selbst zu interpunktiren weiß, der bedenke, daß ein Tonstück nicht blos für ihn allein bestimmt ist.

Hier sind Beyspiele von jeder Art der erwähnten Ruhestellen.



In den Beyspielen a) ist der Schluß eines musikalischen Theiles oder einer ganzen Periode ausgedruckt; die Beyspiele b) machen das Ende eines Rhythmus fühlbar; bey c) sind bloße Einschnitte angebracht, und die Pausen bey d), welche keine eigentliche Ruhe verstatten, mögen für Cäsuren gelten *).

Eine nähere Erklärung dieser Ruhestellen, wo sie z. B. anzubringen sind, was die zum Grunde liegende Harmonie zur Bewirkung derselben beyträgt u. s. f. gehört mehr für den Komponisten. Der blos ausübende Musiker braucht sie nur zu kennen, um seinen Vortrag zweckmäßig darnach einzurichten.

§. 24.

Unter den angezeigten Ruhestellen sind natürlicher Weise die kleinern am wenigsten zu fühlen, ich will mich daher vorzüglich über diese umständlicher erklären; denn gewiß wird derjenige, welcher einen bloßen Einschnitt fühlt, die größern Ruhe-

*) Die **Cäsuren** sind, wie schon die Benennung sagt, im Grunde nichts anders, als (kleinere) Einschnitte. Verschiedene Tonlehrer nennen sogar alle die Ruhestellen, welche nicht eigentliche Tonschlüsse sind, schlechthin **Einschnitte**. (S. Scheibens weitläuftiges Werk über die musikalische Composition, Seite 248. ff) Kirnberger nimmt zuweilen die Worte Rhythmus und Einschnitt für gleich bedeutend an. (S. dessen Kunst des reinen Satzes, zweyt. Theil, erst Abtheilung, Seit. 138.) Man sieht hieraus, daß die Tonlehrer in der Benennung der verschiedenen Ruhestellen von einander abgehen.

Ruhestellen um so viel mehr bemerken. Endigt sich ein solcher musikalischer Einschnitt mit einer Pause, wie in den Beyspielen c) §. 23., so muß er auch dem stumpfesten Gefühle merklich werden; folglich wären in diesem Falle mehrere Merkmale überflüssig. Aber ungleich größere Aufmerksamkeit und ein weit feineres Gefühl wird erfordert, die Einschnitte sogleich zu finden, wenn sie nicht durch Pausen von einander getrennt sind, wie in den folgenden Beyspielen.



Sorgfältigere Tonsetzer machen die Einschnitte bey kleinern Notengattungen dadurch kenntlich, daß sie die Note, auf welche der Einschnitt fällt, von den folgenden Noten absondern. Z. B.



Der

Der Spieler hat daher bey solchen Noten, die absichtlich von den folgenden getrennt worden sind, sogleich den Finger von der Taste abzuheben, um den Einschnitt fühlbar zu machen. Da aber diese Schreibart bey größern Notengattungen, nämlich bey Vierteln u. s. f. nicht statt findet, wie in den nachstehenden Beyspielen a): so müßte man dafür etwa die Schreibart bey b) oder c) wählen. (Aus welchem Grunde ich meine Bezeichnung der bey b) vorziehe, ist §. 22. erinnert worden. Die Schreibart c) dürfte wohl manchen Anfänger zu einem Fehler im Takte verleiten.)



§. 25.

Ein Hauptvortheil, die Einschnitte finden zu lernen, ist der, daß man bemerke, ob ein Tonstück mit dem vollen Takte anfängt, oder ob vorher noch zwey, drey und mehrere Achtel oder andere Notengattungen (im Auftakte) enthalten sind; denn größtentheils fallen die Einschnitte durchgängig auf eben denselben Taktheil rc. Wenn nämlich das Tonstück mit einem Achtel im Auftakte anfängt, wie bey 2), so fangen auch die folgenden Einschnitte gemeiniglich mit dem letzten Achtel eines Taktes an u. s. w.



Indeß ist auch dieses Merkmal nicht immer zuverlässig; denn um mehr Mannigfaltigkeit in das Ganze zu bringen, pflegen die Komponisten in längern

Ton-

Tonstücken die Einschnitte oft auf andere Taktglieder rc. zu legen. Der Raum erlaubt es nicht, Beyspiele von der Art einzurücken; ich verweise aber jeden, welcher sich davon überzeugen will, unter andern auf die erste Sonate mit veränderten Reprisen von **Bach**.

Ließen die Lehrer ihre geübtern Schüler, wenn diese falsch gespielt haben, und gewisse einzelne Stellen wiederholen sollen, nicht eben bey der falsch gespielten Note, sondern beym Einschnitte rc. wieder anfangen: so würden die Schüler bald fühlen lernen, was zusammenhängt, und also nicht getrennt werden darf, oder was von einander abgesondert werden kann.

Mehr Unterricht von der musikalischen Interpunktion und dem hierzu erforderlichen Vortrage findet man in Sulzers allgem. Theorie, unter dem Artikel: **Vortrag.** Als ein Hülfsmittel, die Einschnitte fühlen zu lernen, empfiehlt der Verfasser fleißige Uebung verschiedener Tanzstücke. Auch kleine, für das Klavier gesetzte, Lieder von guten Komponisten sind zu diesem Zwecke brauchbar.

Dritter Abschnitt.

Von dem Ausdrucke des herrschenden Charakters.

§. 26.

Man kann alles, was in den vorhergehenden beyden Abschnitten gelehrt worden ist, auf das pünktlichste befolgen, und dessen ungeachtet keinen guten Vortrag haben, weil dabey noch der wesentlichste Theil, nämlich der Ausdruck des herrschenden Charakters fehlt, ohne welchen kein Zuhörer in einem hohen Grade gerührt werden möchte. Diese Wirkung, als das höchste Ziel der Tonkunst, kann nur alsdann hervor gebracht werden, wenn der Künstler im Stande ist, sich in den herrschenden Affekt zu versetzen, und Andern sein Gefühl durch sprechende Töne mitzutheilen. Der Ausdruck ist also derjenige Theil des guten Vortrages, wodurch sich der eigentliche Meister, voll wahren Kunstgefühls, vor dem gewöhnlichen Musiker merklich auszeichnet. Denn alles Mechanische läßt sich endlich durch viele Uebung erlernen; nur der Ausdruck setzt, außer der Fertigkeit im Mechanischen, noch viel andre Kenntnisse, und vor allen Dingen eine gefühlvolle Seele voraus. Es würde daher ganz gewiß ein vergebliches Unternehmen seyn, wenn man alles, was zum Ausdrucke erfordert wird, der Reihe nach anzeigen und durch Regeln bestimmen wollte, weil bey dem Ausdrucke so viel auf dem, was keine Regel lehren kann, nämlich auf eigenem Gefühle beruht. Indeß giebt

es doch auch verschiedene Mittel, welche mehr oder weniger zur Verstärkung des Ausdruckes beytragen, und die wenigstens einigermaßen durch eine schriftliche Anweisung bestimmt werden können; ob es gleich auch in dieser Rücksicht ungleich besser ist, empfindungsvolle Sänger und Spieler zu hören. Denn, wie gesagt, gewisse Feinheiten im Ausdrucke lassen sich schlechterdings nicht beschreiben; sie wollen **gehört** seyn.

§. 27.

Die Worte: **Wird er bald kommen?** können blos durch den Ton des Sprechenden einen ganz verschiedenen Sinn erhalten. Es kann dadurch ein sehnliches Verlangen, eine heftige Ungeduld, eine zärtliche Bitte, ein trotziger Befehl, eine Ironie u. s. w. ausgedruckt werden. Das einzige Wort: **Gott!** kann den Ausruf der Freude, des Schmerzes, der Verzweifelung, der größten Angst, des Mitleids, der Verwunderung ꝛc. in verschiedenen Graden bezeichnen. Eben so können auch Töne, durch veränderten Vortrag, eine sehr verschiedene Wirkung hervor bringen. Aeußerst nöthig ist es daher, den Ausdruck jeder Empfindung und Leidenschaft auf das sorgfältigste zu studieren, sich denselben eigen zu machen, und richtig anwenden zu lernen.

§. 28.

Außer jenen, in den vorhergehenden beyden Abschnitten erwähnten und zum Ausdrucke ebenfalls unentbehrlichen, Erfordernissen rechne ich besonders noch: 1) den angemessenen Grad der Stärke und Schwäche, 2) das Stoßen, Tragen und Schleifen der Töne, und 3) die richtige Bewegung.

§. 29.

Auch bey der sorgfältigsten Bezeichnung ist es nicht möglich, jeden Grad der erforderlichen Stärke und Schwäche zu bestimmen. So viel wir auch Worte dazu haben, so sind sie doch bey weiten noch nicht hinreichend, alle mögliche Abstufungen anzuzeigen. Der Spieler muß daher selbst fühlen und beurtheilen lernen, welchen Grad der Stärke und Schwäche der jedesmal auszudruckende Charakter erfordert. Das beygefügte forte und piano bestimmt den Ausdruck nur so ungefähr und im Ganzen; wie überhäuft würden aber diese Worte beygefügt werden müssen, wenn jede einzelne Note, welche eine besondere Schattirung verlangt, damit bezeichnet werden sollte.

§. 30.

Ueber die jedesmal erforderliche Stärke des Tones begnüge ich mich überhaupt anzumerken, daß die Tonstücke von einem muntern, freudigen, lebhaften, erhabenen, prächtigen, stolzen, kühnen, muthigen, ernsthaften, feurigen, wilden, wüthenden ꝛc. Charakter *) alle einen gewissen Grad der Stärke erfordern. Dieser Grad muß sogar noch vermehrt oder vermindert werden, je nachdem die Empfindung oder Leidenschaft heftiger oder gemäßigter dargestellt wird. Welche Grade der Stärke werden schon im Ganzen hierzu erfordert. Und nun denke man sich, daß in jedem Tonstücke selbst wieder verschiedene Abstufungen nöthig sind, die alle mit dem Ganzen in einem angemessenen Verhältnisse stehen müssen. Ein forte in einem Allegro furioso muß daher ungleich stärker seyn, als in einem Allegro, worin nur ein gemäßigter Grad der Freude herrscht u. s. w.

Die Tonstücke von einem sanften, unschuldigen, naiven, bittenden, zärtlichen, rührenden, traurigen, wehmüthigen ꝛc. Charakter erfordern insgesammt einen schwächern Vortrag. Der Grad der Stärke muß aber der jedesmaligen Empfindung genau entsprechen, und folglich auch in den meisten nur eben genannten Fällen verschieden seyn. So wie bey stark vorzutragenden Tonstücken, außer der ihnen überhaupt zukommenden Stärke, immer noch ein höherer Grad zum fortissimo möglich seyn muß, eben so muß auch bey den schwach vorzutragenden Tonstücken noch ein piano und pianissimo angebracht werden können.

Anm. 1. Oft bestimmt der Komponist den Hauptgrad der Stärke oder Schwäche durch die zu Anfange beygefügten Worte sempre forte oder sempre piano. Dieses sempre darf aber nicht in einer zu strengen Bedeutung genommen werden; denn der Tonsetzer will dadurch nur so viel sagen, daß der Vortrag im Ganzen stark oder schwach seyn soll. Einzelne Gedanken müssen dessen ungeachtet dem Affekte gemäß modificirt (stärker oder schwächer vorgetragen) werden.

Anm. 2. Bey der Anwendung des forte und fortissimo **) muß ich vor einem sehr gewöhnlichen Fehler warnen. Viele Spieler schlagen nämlich die Tasten so stark an, oder drücken, um den Ton klingend zu erhalten, so heftig mit dem Finger nach, daß (besonders bey einstimmigen Sätzen) der Ton zu hoch, folglich unrein wird. Daher kommt es auch wohl unter andern, daß manche Personen — deren ich selbst Einige kenne — das Klavier nicht gehörig schätzen, oder gar eine Abneigung dagegen haben,

*) Ich zeige hier und weiter unten einige Charaktere, die sehr nahe an einander gränzen und fast auf einerley Art behandelt werden müssen, deswegen einzeln an, damit der Lernende wisse ob er bey dieser oder jener Ueberschrift eines Tonstückes überhaupt Stärke oder Schwäche anzuwenden hat. Daß aber die oben erwähnten Abstufungen auf dem Klaviere nicht in einem merklich verschiedenen Grade der Stärke möglich sind, gebe ich gern zu.

**) Auch beym Tragen der Töne, oder wenn *tenuto* über einer Note steht.

haben, weil sie glauben, mit Ausdruck und unrein spielen, sey unzertrennlich; da doch dies Uebertreiben des Tones größtentheils des Spielers Schuld ist oder von einem zu schwachen Bezuge des Instrumentes herrührt. *) Auch bey dem möglichsten Grade der Stärke darf der Ton nicht höher werden; es kommt hierbey blos auf die Art an, mit welcher man die Taste anschlägt oder nachdrückt. Daß es aber möglich ist, mit Ausdruck zu spielen, und doch den genannten Fehler nicht zu begehen, beweisen alle wirklich gute Klavierspieler.

§. 31.

Jede einzelne Stelle zu bestimmen, welche etwas stärker oder schwächer, als die vorhergehende und folgende, vorgetragen werden muß, ist schlechterdings unmöglich; indeß kann man im Allgemeinen annehmen, daß die lebhaftern Stellen eines Tonstückes stark, die zärtlichen singbaren ꝛc. aber schwächer gespielt werden, wenn auch im ersten Falle kein forte, und im zweyten kein piano angemerkt ist. Wird ein Gedanke wiederholt, so pflegt man ihn zum zweytenmal schwach vorzutragen, wenn er nämlich vorher stark gespielt wurde. Im entgegen gesetzten Falle trägt man auch wohl eine wiederholte Stelle stärker vor, besonders wenn sie der Komponist durch Zusätze lebhafter gemacht hat. Ueberhaupt müssen sogar einzelne Töne von Bedeutung nachdrücklicher angegeben werden, als die übrigen.

§. 32.

Vorzüglich hat es der gute Geschmack zur Regel gemacht, die Dissonanzen oder dissonirenden Akkorde überhaupt stärker anzuschlagen, als die konsonirenden, und zwar deswegen, weil die Leidenschaften ins besondere durch die Dissonanzen erregt werden sollen. **) Wenn man bey dieser Regel vorzüglich auf den Grad des Dissonirens Rücksicht nimmt, so folgt, daß je härter eine Dissonanz ist, oder

*) Ein Klavier, welches bey einem richtigen Bezuge keinen vollen nachdrücklichen Anschlag erträgt, gehört zu den schlechten Instrumenten, und kommt also hierbey nicht in Betrachtung.

*) Da die Leidenschaften nicht von einerley Art sind, da man gewisse Leidenschaften auch ohne Dissonanzen erregen kann u. s. w. so möchte dieser zur Regel gewordene Grundsatz, von der Seite betrachtet, doch wohl nicht so allgemein richtig seyn. Wenigstens würde daraus nicht folgen, daß man die Dissonanzen in allen Fällen stärker anschlagen müsse, als die konsonirenden Akkorde. Indeß giebt es noch andere und, wie mich dünkt, überzeugendere Gründe, aus welchen die Nothwendigkeit der oben gedachten Regel erhellt. Ein anhaltendes Vergnügen wird nämlich nach und nach merklich geschwächt, oder hört, bey längerer Fortdauer, wohl gar auf, ein Vergnügen zu seyn, wenn es nicht zuweilen unterbrochen wird. Geschieht dies Letztere durch irgend etwas Unangenehmes, so findet man ein darauf folgendes Vergnügen desto reizender. Da nun durch die Dissonanzen eine Art von unangenehmer Empfindung, oder wenigstens ein Hoffen und Erwarten, ein Sehnen nach Ruhe u. dgl. erregt wird, so folgt, daß man die dissonirenden Akkorde unter andern auch deswegen stark anschlagen muß, damit die konsonirenden Harmonien eine desto angenehmere Empfindung, eine um so viel beruhigendere Auf-

oder je mehr Dissonanzen in einem Akkorde enthalten sind, je stärker muß man die Harmonie anschlagen. Doch kann und darf diese Regel nicht immer auf das strengste befolgt werden, weil sonst wohl zu viel Abwechselung entstehen möchte.

Hier folgen einige Harmonien, welche stark dissoniren, und also nachdrücklich angeschlagen werden müssen.



Weniger dissonirend sind die nachstehenden Akkorde. Diese erfordern also einen gemäßigtern Grad der Stärke.



Daß man auch die mehr oder weniger **konsonirenden** Harmonien mit verschiedener Stärke anschlagen solle, möchte wohl zu subtil und nur die Sache eines sehr feinen Spielers seyn.

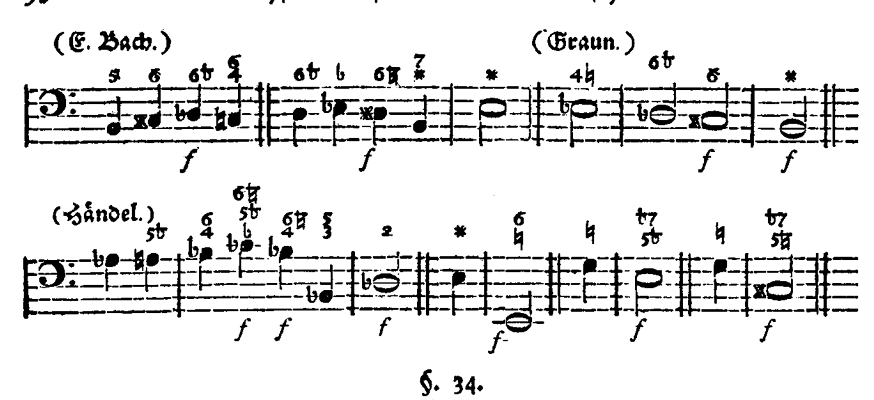
§. 33.

Die Harmonien, vermittelst welcher man plötzlich in einen etwas entfernten Ton ausweicht, oder wodurch die Modulation eine unerwartete Wendung nimmt, werden ebenfalls verhältnißmäßig stark und nachdrücklich angeschlagen, damit sie, ihrem Endzwecke gemäß, desto mehr überraschen. Z. B.



(E. Bach.)

Auflösung u. s. w. bewirken. — Uebrigens tragen die Dissonanzen vorzüglich dazu bey, daß die Seele, bey einer Folge von lauter konsonirenden Akkorden, nicht so bald ermüdet, und daß ein Tonstück, wenn ich so sagen darf, schmackhaft wird. Gewissermaßen sind daher die Dissonanzen in der Musik eben das, was bey den Speisen das Gewürz ist.



§. 34.

Auch die so genannten **Trugschlüsse** (*Cadenze d'inganno*) erfordern, nachdem sie mehr oder weniger unerwartet sind und in entferntere oder näher verwandte Töne führen, einen größern oder kleinern Grad der Stärke. Z. B.



Nach dem zweyten d des Basses sollte eigentlich g folgen; da dieses aber nicht geschieht, und also die Erwartung getäuscht wird: so muß die unerwartete Harmonie stark angeschlagen werden, damit sie desto mehr überrasche. Auch wenn dergleichen Täuschungen (Trugschlüsse) blos in der Melodie vorkommen, wird der unerwartete Ton stark angegeben. Z. B.



Aus diesem Wenigen, was von der Anwendung des forte und piano erinnert worden ist, kann man schon einigermaßen auf andere Fälle schließen, in welchen der Spieler, auch ohne Andeutung, die Stärke und Schwäche abzuändern und zweckmäßig zu vertheilen hat.

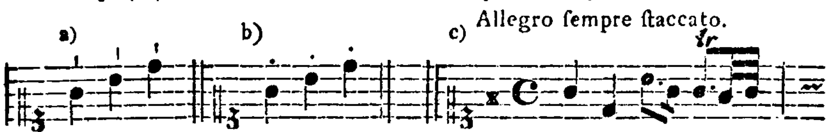
---

§. 35.

Der **schwere oder leichte Vortrag** trägt ebenfalls ungemein viel zum Ausdrucke des herrschenden Charakters bey. So wenig sich aber jeder Grad der Stärke und Schwäche genau andeuten läßt, (S. §. 29.) eben so unmöglich ist es, den erforderlichen schwerern oder leichtern Vortrag jedesmal, und bey allen einzelnen Stellen oder Tönen, genau zu bestimmen. Es kommt hierbey vorzüglich darauf an, daß man das Stoßen, Tragen, Schleifen und Binden der Töne gehörig anwende. Zuerst von jedem dieser Mittel ins besondere, und dann (§. 43. ff.) von der zweckmäßigen Anwendung derselben überhaupt.

§. 36.

Das **Stoßen oder Absetzen** wird, wie bekannt, durch Striche a) oder Punkte b) über (oder unter) den Noten angedeutet. Soll ein ganzes Tonstück, oder der größere Theil desselben, oft auch nur ein einzelner Gedanke abgestoßen werden, so bestimmt man diese Behandlungsart zu Anfange des Tonstückes, oder über der zu stoßenden Stelle, durch das Wort *staccato* c).



Die Zeichen bey a) und b) haben einerley Bedeutung; doch wollen Einige durch die Striche a) ein kürzeres Absetzen bezeichnen, als durch die Punkte b). Soll man in einem mit staccato überschriebenen Tonstücke, wie bey c), dessen ungeachtet einzelne singbare ꝛc. Gedanken schleifen, so werden diese durch einen Bogen ⌒ bezeichnet; wenn nicht etwa der Komponist voraussetzt, daß der Spieler bey einer solchen Stelle den Vortrag selbst abändern werde. Uebrigens gilt hernach das staccato wieder.

Bey den Tönen, welche gestoßen werden sollen, hebt man den Finger, wenn fast die halbe Dauer der vorgeschriebenen Note vorüber ist, von der Taste, und pausirt die noch übrige Zeit. Daß auch schwach vorzutragende Töne gestoßen

werden können, sollte ich eigentlich gar nicht anmerken; indeß hört man doch von einigen Spielern alle gestoßene Töne, ganz wider den richtigen Ausdruck, ohne Unterschied stark vortragen.

In Ansehung des Absetzens selbst wird ebenfalls sehr häufig gefehlt; denn Mehrere pflegen die Tasten, ohne Rücksicht auf die Geltung der vorgeschriebenen Noten, so kurz als möglich anzuschlagen, da doch in den meisten Fällen der Finger so lange, bis wenigstens beynahe die Hälfte der Dauer vorüber ist, auf der Taste liegen bleiben muß. Ueberhaupt hat man beym Vortrage gestoßener Noten noch auf den jedesmaligen Charakter des Tonstückes, auf das Zeitmaß, auf die vorgeschriebene Stärke und Schwäche rc. besonders Rücksicht zu nehmen. Ist der Charakter eines Tonstückes ernsthaft, zärtlich, traurig rc. so darf man die abzustoßenden Töne nicht so kurz spielen, als in Tonstücken von einem muntern, scherzhaften rc. Charakter. Die untermischten kurz abzusetzenden Töne in einem gesangvollen Adagio dürfen nicht so kurz angegeben werden, als in einem Allegro. Beym forte kann man überhaupt etwas kürzer abstoßen, als beym piano. Springende Töne werden, im Ganzen genommen, kürzer gestoßen, als stufenweise fortschreitende Intervalle u. s. w.

§. 37.

Das Tragen der Töne wird entweder auf die bey a) bemerkte Art, oder durch das Wort *appoggiato* b) angedeutet. Das Pünktchen bezeichnet den Druck, welchen jede Taste erhalten muß, und durch den Bogen wird der Spieler erinnert, den Ton nach dem Drucke so lange auszuhalten, bis die Dauer der vorgeschriebenen Note völlig vorüber ist.



Man hüte sich hierbey vor dem §. 30. Anm. 2. erwähnten Uebertreiben des Tones, welches Einige heulen nennen.

§. 38.

Das Schleifen (Ziehen) *) der Töne wird gewöhnlich durch einen Bogen angezeigt, wie in den nachstehenden Beyspielen. Sollen alle Töne oder die meisten Stellen eines Tonstückes geschleift werden, so bestimmt man diese Behandlungsart durch das zu Anfange beygefügte Wort *legato*. **) Oft schreibt man nur etwa über die erstern Takte solche Bogen, und will dadurch andeuten,

daß

*) Den Ausdruck Schleifen wollen Einige bey kürzern, Ziehen hingegen bey längern Notengattungen (oder in langsamer Bewegung) gebraucht wissen.

**) Was von der Fortdauer des *staccato* (§. 36.) gesagt wurde, das gilt auch vom *legato*.

daß der Spieler bey dieser Art des Vortrages bleiben solle, bis das Gegentheil durch beygefügte Striche oder Pausen bezeichnet wird.

Bey den Tönen, welche geschleift werden sollen, läßt man den Finger so lange auf den Tasten liegen, bis die Dauer der vorgeschriebenen Noten völlig vorüber ist, daß also auch nicht die kleinste Trennung (Pause) entstehe. Durch den längern oder kürzern Bogen bestimmt der Komponist wie viele Töne an einander geschleift werden sollen. Z. B.



Bey a) werden folglich alle acht Töne, bey b) vier und vier rc. geschleift. Man merke hierbey noch, daß die Note, über welcher der Bogen anfängt, sehr gelinde (kaum merklich) accentuirt wird. In dem Beyspiele g) fällt also dieser gelinde Nachdruck, (wider die sonst zu befolgende Regel) auf die mit + bezeichneten schlechten Noten, bey h) auf fis, d, h u. s. w. Durch die Bezeichnung bey k) will man andeuten, daß zwar alle Noten geschleift werden müssen, doch soll der erste, dritte, fünfte und siebente Ton sehr schwach markirt werden.

Wenn über langsam gebrochenen Harmonien ein Bogen steht, wie in den folgenden Beyspielen a), so pflegt man, besonders in Tonstücken von gefälligem rc. Charakter, die Finger bis zum Eintritt einer andern Harmonie auf den Tasten liegen zu lassen. Daher können die nachstehenden Takte a) so vorgetragen werden, wie bey b). Doch würde ich in diesem Falle die zu unbestimmte Schreibart a) nicht empfehlen.



§. 39.

Zuweilen sollen einige Töne geschleift, Andere gestoßen werden. Man pflegt diese Art des Vortrages so anzudeuten, wie bey a). Die richtige Ausführung habe ich bey b) bemerkt. Fehlerhaft wäre die Eintheilung bey c) und d).



§. 40.

Bey den Tönen, welche auf die gewöhnliche Art d. h. weder gestoßen noch geschleift, vorgetragen werden sollen, hebt man den Finger ein wenig früher, als es die Dauer der Note erfordert, von den Tasten. Folglich werden die Noten bey a) nach Umständen ungefähr wie bey b) oder c) gespielt. Sollen einzelne untermischte Töne völlig ausgehalten werden, so schreibt man ten. oder tenuto über die Noten d).



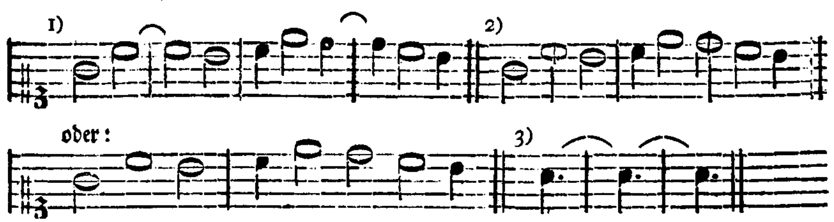
Bach sagt S. 112: „Die Noten, welche weder gestoßen noch geschleift noch ausgehal„ten werden, unterhält man so lange als ihre Hälfte beträgt rc." Allein im Ganzen genommen scheint mir diese Spielart doch nicht die beste zu seyn. Denn 1) macht der Charakter eines Tonstückes hierbey verschiedene Einschränkungen nothwendig; 2) würde dadurch der Unterschied zwischen den wirklich abzustoßenden und nur auf die gewöhnliche Art zu spielenden Noten beynahe ganz aufgehoben; 3) möchte der Vortrag doch wohl zu kurz (hackend) werden, wenn man jeden nicht zu schleifenden rc. Ton nur die Hälfte seiner Dauer aushielte, und folglich die zweyte Hälfte pausirte, wie oben bey e).

§. 41.

Wenn zwey oder mehrere (nach einander folgende) Noten von gleicher Höhe und Benennung *) z. B. c und c, durch einen Bogen mit einander verbunden sind,

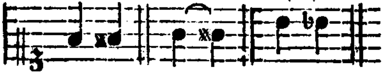
*) Merbach schreibt in seiner Klavierschule für Kinder S. 14: „Steht ein Bogen über zwo No„ten, welche auf einer Linie oder einem Spatio stehen, so heißt es eine Bindung, und da „wird

sind, so wird nur der erste dieser Töne angeschlagen; während der Dauer der übrigen Noten *) läßt man den Finger auf der Taste liegen. Folglich müssen die gebundenen Töne in dem Beyspiele 1) so ununterbrochen ausgehalten werden, wie bey 2).

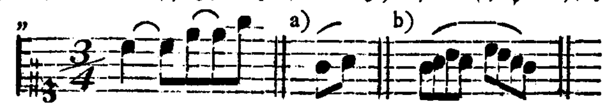


Man nennt solche Töne **gebundene** oder **Bindungen**, **) (**Ligaturen**;) der Bogen aber heißt, auf diese Art gebraucht, das **Bindungszeichen**. In Ansehung der Behandlungsart kann man hierher auch die so genannten **enharmonischen Tonverwechselungen** rechnen. Wenn nämlich die Töne, welche vermittelst Einer Taste hervor gebracht werden müssen, (wie dis und es,) mit einem Bogen bezeichnet sind, so wird, besonders bey kürzern Notengattungen oder in ge-

„wird die zweyte Note nicht wieder angeschlagen, sondern man läßt den Finger darauf ruhen." Diese Beschreibung ist allerdings kurz, aber nur nicht richtig. F und fis stehen auf Einer Stufe und müssen doch beyde angeschlagen werden, wenn auch ein Bogen darüber steht, z. B.



G. F. Wolf druckt sich in dem mehrmals erwähnten Unterricht S. 40. noch unbestimmter aus, nämlich: „Ein Bogen ohne Punkt zwischen zwey Noten bindet solche zusammen, das heißt, nur „die erste erhält einen Anschlag, die zweyte aber geht ohne Anschlag durch, z. B.



Folglich würde, der übrigen schwankenden Ausdrücke nicht zu gedenken, nach dieser Erklärung in dem Beyspiele a) nur das g angeschlagen werden müssen, denn der Bogen ohne Punkt zwischen (über oder unter) zwey Noten soll sie ja zusammen binden. — Ob die übrigen in dem Beyspiele b) bezeichneten Töne angeschlagen werden, oder durchgehen müssen, hat der Verfasser in den beygefügten zwey Anmerkungen nicht erklärt.

*) Es können deren mehrere gebunden werden, wie oben bey 3).

**) Kenner wissen, daß der Ausdruck Bindung (worunter man sonst die Vorbereitung einer Dissonanz versteht) hier nicht immer in der eigentlichen Bedeutung gebraucht wird.

geschwinder Bewegung, ebenfalls gewöhnlich nur der erste von beyden Tönen angeschlagen. Z. B.



§. 42.

Sind mehrere Noten zusammen gebunden, wie in dem nachstehenden Beyspiele, so würde man endlich den auszuhaltenden (gebundenen) Ton nicht mehr hören; daher ist es erlaubt, ja oft nothwendig, in solchen Fällen die Taste zuweilen wieder anzuschlagen. In mäßiger Bewegung kann das mit + bezeichnete c, welches im dritten Takte gewiß nicht mehr zu hören ist, wieder angeschlagen werden. Wäre das Zeitmaß sehr langsam, so könnte man sich dieser Freyheit in jedem Takte bedienen.



Die Bindungen werden sehr oft mit den §. 38. erwähnten Schleifungen verwechselt, weil sie beyde einerley Bezeichnung haben. Man bemerke daher genau, ob zwey Töne mit dem Bogen nur durch Eine, oder durch zwey Tasten hervor gebracht werden müssen, weil die Stufen allein nicht immer ein zuverlässiges Merkmal sind.

Oft kommen gebundene und geschleifte Töne zugleich vor, wie in den Beyspielen a) und c) Die Ausführung habe ich bey b) und d) bemerkt.



§. 43.

Die §. 36 — 42. angezeigten Mittel sind es vorzüglich, durch welche der schwere oder leichte Vortrag bewirket wird. Bey einem schweren Vortrage muß nämlich jeder Ton fest (nachdrücklich) angegeben und bis zur völlig verflossenen Dauer der Noten ausgehalten werden. Leicht heißt also der Vortrag, wenn

man

man jeden Ton mit weniger Festigkeit (Nachdruck) angiebt, und den Finger etwas früher, als es die Dauer der Noten bestimmt, von den Tasten abhebt. Zur Vermeidung eines Mißverständnisses muß ich hierbey noch anmerken, daß sich die Ausdrücke schwer und leicht überhaupt mehr auf das Aushalten und Absetzen der Töne, als auf die Stärke und Schwäche derselben beziehen. Denn in gewissen Fällen z. B. in einem Allegro vivo, scherzando, Vivace con allegrezza &c. muß zwar der Vortrag ziemlich leicht, (kurz) aber dabey doch mehr oder weniger stark seyn; da hingegen ein Tonstück von traurigem Charakter z. B. ein Adagio mesto, con affliżzione &c. zwar geschleift und folglich gewissermaßen schwer, dessen ungeachtet aber nicht eben stark vorgetragen werden darf. Indeß ist allerdings in den meisten Fällen beydes, **schwer** und **stark** rc. mit einander verbunden.

Ob der Vortrag schwer oder leicht seyn muß, das läßt sich 1) aus dem Charakter und der Bestimmung eines Tonstückes (§. 45.) 2) aus der angezeigten Bewegung, 3) aus der Taktart, 4) aus den Notengattungen, 5) aus der Fortschreitung derselben u. s. w. beurtheilen. Außerdem kommt sogar der Nationalgeschmack, die Manier des Komponisten und das Instrument, für welches ein Tonstück bestimmt ist, hierbey mit in Betrachtung.

§. 44.

Tonstücke von einem erhabenen, ernsthaften, feyerlichen, pathetischen rc. Charakter müssen **schwer**, voll und kräftig, stark accentuirt u. s. w. vorgetragen werden. Zu diesen Tonstücken gehören unter andern die, welche *grave*, *pomposo*, *patetico*, *maestoso*, *sostenuto &c.* überschrieben sind. Einen etwas **leichtern**, und merklich schwächern, Vortrag erfordern die Stücke von einem angenehmen, sanften, gefälligen rc. Charakter, folglich die, welche man durch *compiacevole*, *con dolcezza*, *glissicato*, *lusingando*, *Pastorale*, *piacevole* u. dgl. zu bezeichnen pflegt. Tonstücke, worin muntere, scherzhafte, freudige Empfindungen herrschen z. B. *Allegro scherzando*, *burlesco*, *giocoso*, *con allegrezza*, *risvegliato &c.* müssen **ganz leicht** vorgetragen werden; da hingegen traurige und ähnliche Affekten vorzüglich das **Schleifen** und **Tragen** der Töne erfordern. Die Tonstücke von der letztern Art bezeichnet man durch die Worte: *con affliżzione*, *con amarezza*, *doloroso*, *lagrimoso*, *languido*, *mesto* u. a. m.

Es versteht sich, daß in allen den genannten Fällen verschiedene Grade des schweren oder leichten Vortrages angewandt werden müssen.

§. 45.

Tonstücke, welche zu einem ernsten Zwecke geschrieben sind z. B. Fugen, gut gearbeitete Sonaten, religiöse Oden und Lieder rc. *) erfordern einen weit schwerern Vortrag, als etwa gewisse tändelnde Divertimente, scherzhafte Gesänge, muntere Tänze u. dgl. m.

§. 46.

Aus der Bewegung läßt sich ebenfalls bestimmen, ob man einen schweren oder leichten Vortrag zu wählen hat. Ein Presto muß leichter vorgetragen werden, als ein Allegro; dieses leichter als ein Andante u. s. w. Den schwersten Vortrag erfordern also, im Ganzen genommen, die Tonstücke von langsamer Bewegung.

§. 47.

Daß auch die Taktart auf den schweren oder leichten Vortrag einen sehr merklichen Einfluß hat, oder doch haben sollte, ist bereits S. 91. in der Note vorläufig erinnert worden. Man merke hierbey noch Folgendes. Je größer die Takttheile oder Hauptzeiten einer Taktart sind, je schwerer muß der Vortrag seyn. So wird z. B. ein Tonstück im $\frac{3}{2}$ a) weit schwerer vorgetragen, als wenn es im $\frac{3}{4}$ b) oder wohl gar im $\frac{3}{8}$ c) stände. Graun wollte also durch die Taktart in dem Beyspiele d), außer der geschwindern Bewegung rc. zugleich einen schweren Vortrag bestimmen.



In

*) Schriebe ich nicht zunächst für Klavierspieler, so würde ich alles, was für die Kirche bestimmt ist, mit darunter begreifen.

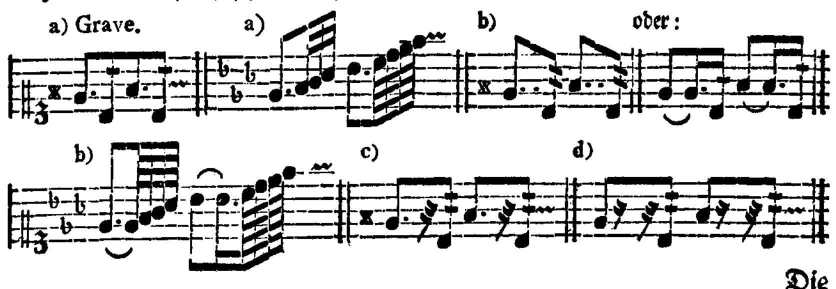
**) Den Baß und die Mittelstimmen muß ich des Raumes wegen, weglassen.

In den Beyspielen a) und d) müssen daher alle Töne mit Nachdruck angegeben und völlig ausgehalten werden. Bey b) und e) müßte der Vortrag schon leichter, bey c) und f) aber sehr leicht seyn. Auch sogar alsdann, wenn man über die Beyspiele c) und f) Adagio schriebe, würde ein guter Spieler dieselben Töne nicht so schwer vortragen, als im Allabreve, bey a) und d). Uebrigens folgt aus dem obigen, daß die Taktarten $\frac{2}{8}$, $\frac{4}{8}$, $\frac{3}{16}$, $\frac{6}{16}$ u. dgl. den leichtesten Vortrag erfordern.

Beyläufig merke ich mit an, daß Tonstücke in kurzen Tripeltaktarten, wie bey c), einen gewissen komischhüpfenden Gang bekommen können, wenn man die erste Note zu stark accentuirt.

§. 48.

Verschiedene Notengattungen erfordern, auch ohne Rücksicht der Taktart, einen mehr oder weniger schweren Vortrag. Kommen z. B. in einem Tonstücke größtentheils längere Notengattungen, nämlich ganze und halbe Taktnoten oder Viertel vor, so muß der Vortrag im Ganzen schwerer seyn, als wenn viele Achtel, Sechzehntheile u. s. w. untermischt sind. Besonders erfordern punktirte Noten, so wohl in Ansehung der Eintheilung, als des schwerern oder leichtern Vortrages, nach Umständen eine sehr verschiedene Behandlung. Man pflegt nämlich bey punktirten Noten größtentheils *) länger zu verweilen, (und also die folgenden kurzen Noten dafür geschwinder zu spielen,) als es die Schreibart anzeigt. Z. B.



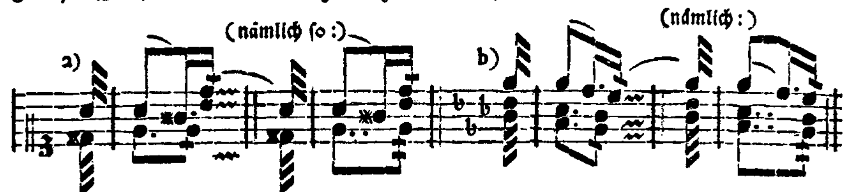
Die

*) Alle mögliche Fälle sind nicht zu bestimmen; indessen kann man hierbey als Regel annehmen, daß alsdann die Geltung des Punktes nicht verlängert wird, wenn die darnach folgende Note völlig die Dauer eines Takttheiles oder, in langsamer Bewegung, eines Taktgliedes hat. Doch dürfte auch diese Regel vielleicht nicht ohne Ausnahme und für den Anfänger noch überdies von keinem großen Nutzen seyn. — Wie nöthig wäre daher auch bey den punktirten Noten eine bestimmtere Schreibart. Da gegenwärtig fast Jeder weiß, was zwey nach einander folgende Punkte zu bedeuten haben, so könnten durch den Gebrauch derselben oder vermittelst einer andern sorgfältigen Schreibart in den meisten Fällen alle Zweifel gehoben werden.

Die bey b) bemerkte Ausführung der punktirten Noten wählt man gewöhnlich, wenn der Charakter des Tonstückes ernsthaft, feyerlich, erhaben rc. ist; also nicht nur beym eigentlichen Grave selbst, sondern auch in Ouvertüren oder sostenuto überschriebenen Tonstücken u. dgl. Man trägt in diesem Falle die punktirten Noten schwer, folglich ausgehalten, vor. Bey dem Ausdrucke munterer, freudiger rc. Empfindungen muß der Vortrag etwas leichter seyn, ungefähr wie bey c). Der Ausführung d) bedient man sich vorzüglich bey heftig, trotzig rc. vorzutragenden, oder staccato überschriebenen Tonstücken. *) Die Tasten werden stark angeschlagen, man hebt aber die Finger früher wieder ab, als bey solchen Stellen, welche mit einer gewissen feyerlichen Würde vorzutragen sind. Bey gefälligen singbaren rc. Gedanken, wie unten bey e), verlängert man die punktirten Noten zwar ebenfalls ein wenig — wenn auch nicht eben so merklich —; doch werden sie sanfter (weniger accentuirt) vorgetragen. Besonders spielt man in solchen Fällen die kurzen Noten nach dem Punkte schwach und geschleift. Ist eine zweyte Stimme, etwa wie bey f), zu den punktirten Noten gesetzt, so bleibt man bey der vorgeschriebenen Eintheilung.



Hin und wieder verlängert man bey mehrstimmigen Stellen die punktirten Noten nur in Einer Stimme, und spielt die kurzen Noten beyder Stimmen zu gleicher Zeit, damit das Ganze mehr überein stimme. Z. B.



Auch die kurzen Pausen, welche die Stelle der Punkte vertreten, werden in Tonstücken von lebhaftem rc. Charakter oft verlängert, wie hier bey b).

Alle-

*) Aber äußerst schlecht und ganz wider den erforderlichen Ausdruck ist diese Art des Vortrages z. B. in dem Schlußchore aus Grauns Tod Jesu: Hier liegen wir gerührte Sünder rc. und doch hört man dieses vortreffliche Chor nicht selten so trotzig vortragen. —

Allegro con spirito.



Die Figuren, wo die erste Note kurz und die zweyte punktirt ist, werden ohne Ausnahme geschleift und größtentheils schmeichelnd vorgetragen. Den ersten (kurzen) Ton accentuirt man zwar, doch darf der Nachdruck nur sehr gelinde seyn.



Man übereile sich, besonders in langsamer Bewegung, bey der ersten Note nicht; denn der Gesang kann leicht in das Freche ausarten, oder die erforderliche Ründung verlieren, wenn man den ersten Ton zu kurz angiebt, und den Punkt wohl noch überdies in eine hier fehlerhafte Pause verwandelt, wie bey b).

Ehedem gab man der ersten Note, bey ähnlichen Figuren, eine sehr kurze Dauer. Sogar Agricola schreibt noch: „Wenn die kurze Note voran, und der Punkt hinter der „zweyten steht, so ist die erste Note so kurz als möglich, das übrige wird der Note „zugelegt, die den Punkt hinter sich hat.“ Bach hingegen sagt S. 113. „Die „erste Note wird nicht zu kurz abgefertiget, wenn das Tempo gemäßigt oder lang„sam ist rc.“

§. 49.

Selbst in Rücksicht der Harmonie und Fortschreitung einzelner Intervalle wird ein schwererer oder leichterer Vortrag erfordert. Ein Tonstück mit vielen Dissonanzen muß nämlich schwerer vorgetragen werden, als ein andres, in welchem größtentheils nur leichte konsonirende Harmonien gebraucht worden sind. Tonstücke mit vielen Passagen erfordern, überhaupt genommen, einen leichtern Vortrag, als solche, worin viele singbare Stellen vorkommen. Ins besondere werden springende Passagen noch leichter ausgeführt, als stufenweise fortschreitende u. s. w.

§. 50.

In Ansehung des Nationalgeschmackes, der Manier des Komponisten, und des Instrumentes, für welches ein Tonstück bestimmt ist, merke man zur Erläuterung des 43sten Paragraphen hauptsächlich Folgendes.

Ein Tonstück, welches im italiänischen Nationalgeschmacke geschrieben ist, erfordert, im Ganzen genommen, *) einen mittlern (halb schweren) Vortrag. Leichter muß die Ausführung eines französischen Tonstückes seyn. Da hingegen die Arbeiten deutscher Tonsetzer größtentheils einen schwerern, kräftigern Vortrag erfordern.

Eben so setzt auch die Manier des Komponisten eine eigene Behandlungsart voraus. Ein Tonstück von **Händel**, **Sebastian Bach** ꝛc. muß nachdrücklicher vorgetragen werden, als etwa ein modernes Konzert von **Mozart**, **Kozeluch** u. a. m.

Sonaten für den Flügel erfordern nicht den schweren Vortrag, welchen von **C. P. E. Bach** komponirte Klaviersonaten voraussetzen.

Der schwere oder leichte Vortrag muß aber nicht nur dem Ganzen, sondern jeder einzelnen Stelle eines Stückes entsprechen. In einem leicht vorzutragenden Tonstücke von munterm Charakter können dessen ungeachtet erhabene Stellen enthalten seyn, welche einen schwerern Vortrag erfordern. Wenn ich mich in der Kunstsprache der Maler ausdrucken dürfte, so würde ich sagen, gewisse Stellen müssen Licht, andere aber Schatten erhalten. So muß man z. B. in Fugen oder gearbeiteten Tonstücken vorzüglich das Thema (Subjekt,) und die nachahmenden Stellen mit Nachdruck vortragen, damit sie desto hervorstechender werden. Ein majestätisches all' unisono erfordert ebenfalls einen schweren und kräftigen Vortrag, wenn nicht der Komponist aus gewissen Ursachen das Gegentheil bestimmt hat.

§. 51.

Außer den in diesem Abschnitte erwähnten Mitteln trägt auch die richtige Bewegung ungemein viel zum Ausdrucke bey. Um sich hiervon zu überzeugen, darf man nur irgend ein bekanntes Tonstück in der gehörigen Bewegung, und dann unmittelbar darnach zu langsam oder zu geschwind spielen. Nimmt man die Bewegung zu langsam, so wird auch das vortrefflichste Tonstück matt oder langweilig; im entgegen gesetzten Falle geht oft mit der Deutlichkeit zugleich die abgezielte Wirkung ganz, oder zum Theil, verloren. Besonders habe ich bemerkt, daß die Tonstücke mit der Ueberschrift: *Vivace*, gewöhnlich zu geschwind gespielt werden. Vermuthlich wendet man diesen Ausdruck, welcher vorzüglich die Art des Vortrages bestimmt, (S. 110.) unrichtig nur allein auf die Bewegung an. Daher mag es denn auch wohl kommen, daß unter andern die Arie von Graun:

So

*) Ausnahmen hiervon giebt es allerdings sehr viele.

So stehet ein Berg Gottes 2c. nicht selten viel zu geschwind gespielt wird. Auch bey den mit Grave, maestoso, Marcia &c. bezeichneten Tonstücken ist dies sehr häufig der Fall.

Uebrigens beziehe ich mich in Rücksicht der Bewegung auf den fünften Abschnitt des ersten Kapitels, und füge zu den Anmerkungen Seite 112. §. 73. und S. 114. nur noch hinzu, daß zwar in mehreren Schriften, *) zur genauen Bestimmung des Zeitmaßes, eine Pendul oder ein Metrometer empfohlen worden ist; allein bis jetzt hat man von diesem Mittel noch wenig Gebrauch gemacht. Ich kann daher nicht umhin, den S. 114. erwähnten Ueberblick eines Tonstückes nochmals angelegentlichst zu empfehlen.

Vierter Abschnitt.

Von der zweckmäßigen Anwendung der Manieren, und von gewissen andern Mitteln, welche zum guten Vortrage erfordert werden, oder doch einigermaßen mitwirken.

§. 52.

Die wesentlichen Manieren und willkührlichen Verzierungen nenne ich hier blos deswegen, weil sie ein nicht unwichtiger Theil des guten Vortrages sind. Da aber von ihrer zweckmäßigen Anwendung in eigenen dazu bestimmten Kapiteln, wie ich hoffe, hinlänglich gehandelt worden ist, so verweise ich die Leser dahin.

Unter den übrigen Mitteln, welche zum guten Vortrage erfordert werden oder doch mitwirken, verstehe ich vorzüglich: 1) einen schönen Ton, 2) ein freyes, ungezwungenes Wesen bey dem Spielen, 3) anständige Mienen, und 4) gewisse Vortheile, wodurch der gute Vortrag beym Klavierspielen befördert werden kann.

§. 53.

Daß zum guten Vortrage ein schöner Ton erfordert wird, kann ich als erwiesen voraussetzen. Auch weiß man aus der Erfahrung, daß von zwey Spielern der Eine, auf demselben Instrumente, einen weit schönern Ton hervorbringt, als der Andere. Hier schränke ich mich also blos auf die Beantwortung der beyden Fragen ein: Was versteht man unter einem schönen Tone? und wie kann sich der Klavierspieler einen schönen Ton eigen machen?

*) Z. B. in Forkels musikalisch-kritischer Bibliothek, erst. Band, Seite 258.

§. 54.

Ein schöner Ton muß **deutlich**, **voll**, **geschmeidig**, **hell**, vorzüglich aber **angenehm** seyn, und darf folglich, auch bey dem möglichsten Grade der Stärke, nicht rauh, noch beym pianissimo undeutlich werden. Da aber die Musik Empfindungen verschiedener Art hervor bringen soll, so muß zu den genannten Eigenschaften eines schönen Tones noch das Charakteristische hinzu kommen. „Der „schönste Ton, schreibt Sulzer, ist der, der jeden Ton des Ausdrucks annimmt, „und in allen Schattirungen des Forte und Piano gleich klar und helle bleibt.

§. 55.

Sich einen schönen und singenden Ton eigen zu machen, muß für den Klavierspieler eine Sache von äußerster Wichtigkeit seyn. In dieser Rücksicht würde ich demjenigen, der noch keinen guten Ton hat, vorzüglich rathen, oft lauter Noten von langer Dauer zu spielen, die Tasten nur mäßig stark anzuschlagen, und sie so lange nachzudrücken, bis der Ton seine völlige Stärke hat, und nun (bey einem noch größern Nachdrucke) höher werden würde. Man gewöhnt sich durch diese Uebung zugleich an einen geschmeidigen Anschlag, der selbst bey der größten Stärke erfordert wird.

§. 56.

Ein freyes, ungezwungenes Wesen beym Spielen, trägt zur guten Wirkung ebenfalls ungemein viel bey. Kunstwerke verlieren überhaupt sehr viel, wenn man das Natürliche dabey vermißt; kommt in der Musik eine gezwungene, ängstliche Ausführung hinzu, so wird der Zweck des Komponisten und Spielers sicher nur halb erreicht. Eine sehr schöne Passage, wobey der Spieler merken läßt, daß er mit Schwierigkeiten zu kämpfen habe, und daß die Ausführung derselben verunglücken könne, macht dem theilnehmenden und besorgten Zuhörer gewiß nicht so viel Vergnügen, als eine etwas schlechtere Stelle, die mit einer gewissen Ruhe und scheinbaren Leichtigkeit vorgetragen wird. Die Erfahrung bestätigt dies hinlänglich; ich habe daher nicht nöthig, mich hierüber auf psychologische Untersuchungen einzulassen.

§. 57.

Schon in der Einleitung wurde vor allen Grimassen rc. beym Spielen gewarnt; kann man es aber dahin bringen, daß die Miene dem Charakter des Tonstückes auf eine anständige Art entspricht, oder daß man von dem jedesmaligen Affekte durchdrungen zu seyn scheint; so ist dieses dem guten Vortrage wenigstens nicht nachtheilig; ob ich gleich nicht dafür halte, daß ein solches pantomimisches Spiel

Spiel in der Musik so viel zum Ausdrucke beytrage, als man ehedem behauptete.*) Indeß wüßte ich auch nicht, was man Erhebliches dagegen einwenden wollte, wenn der Spieler bey muntern Affekten eine heitere Miene, bey zärtlichen eine gefällige, bey ernsthaften eine gesetzte — kurz, eine theilnehmende Miene annähme.

Aber freylich nicht bey einer einzelnen schweren Stelle eine verdrüßliche Miene, oder bey jeder Note eine besondere Bewegung mit dem Munde u. s. w. Dem Sänger, vorzüglich aber dem auf der Bühne, würde ich in dieser Rücksicht **Engels** Ideen zu einer Mimik empfehlen.

§. 58.

Um ruhig und mit Ausdruck, folglich gut spielen zu können, darf man (öffentlich) nie solche Stücke wählen, denen man nicht vollkommen gewachsen ist. Das Vorurtheil, man müsse sich mit **schweren** Stücken hören lassen, scheint zwar bey einer gewissen Gattung von Musikern ziemlich allgemein zu werden; allein der besser unterrichtete Zuhörer beurtheilt den Spieler nicht nach der Größe der vorgetragenen Schwierigkeiten, sondern **wie** sie ausgeführt wurden. Was man zu Hause, oder für sich allein, ziemlich gut heraus bringt, das darf man deswegen noch nicht öffentlich zu spielen wagen; denn vieles mißlingt gewöhnlich vor einer zahlreichen Versammlung und bey einem stark besetzten (zum Nachgeben nicht immer geneigten) Orchester, was man für sich allein ohne Anstoß heraus brachte. Hiervon machen gewiß nur Wenige eine Ausnahme.

§. 59.

Damit man die Hauptstimme deutlich, schön und fließend vortragen könne, rathe ich, die rechte Hand, wo möglich, mit den blos begleitenden Mittelstimmen zu

*) Mattheson schreibt im vollkommenen Kapellmeister ein eignes Kapitel von der Geberden-Kunst. Die damals ziemlich gewöhnliche Weitschweifigkeit und gewisse andere Dinge etwa abgerechnet, enthält das gedachte Werk, (beyläufig gesagt,) sehr viel Gutes, und verdient daher noch jetzt gelesen zu werden. Einige Stellen aus dem erwähnten Kapitel rücke ich hier ein. Seite 35. heißt es unter andern: „Es wäre zu wünschen, daß wenn ja keine rechte geschickte gestus, übel eingeführter Gewohnheit halber Statt finden wollten, nur zum minsten „keine ganz ungeschickte und übelanständige, oder kaltsinnige und gleichgültige Minen dabey „vorfallen möchten ꝛc. „Ich habe mancher, mancher Passions- Trauer- und Begräbniß-Musik mit beygewohnt, da es zu meinem grössesten Verdruß lauter Scherz und Gelächter gesetzt „hat ꝛc." Gehen wir aus der Kirche in die Kammer, so finden sich da gleichfalls bey den Concerten sehr wunderliche und allerhand ungeziemende Stellungen, die bisweilen nicht die geringste Gemeinschaft mit den Sachen oder Worten haben. Trifft man noch bey dieser oder „jener Person das Ding an, welches die Franzosen le bon air nennen, so ist es ein sonderbares Glück; das andre aber, welches le bon gout heisset, suchet man mehrentheils vergeblich ꝛc. „**Wenn der Klavierspieler das Maul krümmet, die Stirne auf und nieder ziehet, und** „**sein Antlitz dermassen verstellet, daß man die Kinder damit erschrecken mögte.** Wenn „viele bey den Wind-Instrumenten ihre Gesichtszüge so zerreissen oder aufblehen, daß sie solche in einer halben Stunde hernach mit Mühe wieder in die rechten Falten und zur natürlichen Farbe bringen können."

zu verschonen. Denn wenn ja hin und wieder eine Trennung entstehen sollte, so ist sie doch in der begleitenden Mittelstimme eher zu dulden, als in der Melodie. Daher spielt man in folgenden und ähnlichen Fällen, nur die Oberstimme mit der rechten Hand.



Ueberhaupt ist es rathsam, einerley Notengattungen, wenn es seyn kann, mit Einer Hand zu spielen, weil nämlich der Vortrag gemeiniglich dabey gewinnt. In dem folgenden Beyspiele a) gehören daher blos die synkopirten Noten für die Rechte, die übrigen abwärts gestrichenen Achtel aber insgesammt für die linke Hand. Aus dem angezeigten Grunde spielt man bey b) mit der linken nur den Baß, und die andern beyden Stimmen (obgleich Eine davon in der Baßzeile steht,) mit der Rechten. Daß dieser Vortheil aber nicht in allen Fällen anwendbar ist, erhellt schon aus dem Beyspiele c).





Fünfter Abschnitt.

Von der Nothwendigkeit des eigenen richtigen Gefühles für alle in der Musik auszudruckende Empfindungen und Leidenschaften.

§. 60.

Das letzte und unentbehrlichste Erforderniß zum guten Vortrage, (wovon schon §. 26. vorläufig geredet wurde,) ist ohne Zweifel eigenes richtiges Gefühl für alle in der Musik auszudruckende Leidenschaften und Empfindungen. Wer dieses Gefühl gar nicht, oder nur in einem sehr kleinen Grade hat, für den sind die gegebenen Winke größtentheils unbrauchbar. Eine mündliche Anweisung würde bey solchen Personen wenigstens etwas mehr fruchten, als der beste schriftliche Unterricht; obgleich auch der emsigste und gewissenhafteste Lehrer dem von Natur gefühllosen Lernenden schwerlich einen wirklich guten Vortrag beybringen wird.

§. 61.

Es giebt Personen, die ein so stumpfes Gefühl haben, daß auch die rührendsten Tonstücke wenig oder gar keinen Eindruck auf sie machen. Diese können,

nach dem gewöhnlichen Gange der Natur, nie einen guten Vortrag bekommen. Einzelne Stücke, die ihnen der Lehrer mehrmals vorspielte, lernen sie vielleicht einigermaßen erträglich, auch wohl gut und dem Scheine nach mit Ausdruck vortragen. Dies ist aber kein eigenes, sondern nur ein erborgtes Gefühl, oder eine Art von mechanischer Nachahmung, so wie etwa ein abgerichteter Vogel sein Stückchen besser oder schlechter nachpfeift, nachdem er es von seinem Meister besser oder schlechter vorpfeifen hörte. Ohne neue Anweisung wird ein solcher abgerichteter Musiker ein andres, ihm noch unbekanntes, Tonstück von eben dem Charakter doch nicht mit Ausdruck spielen.

§. 62.

Andere haben nur für gewisse Empfindungen Gefühl. Sie werden z. B. durch ein Tonstück von munterm Charakter zur Fröhlichkeit gestimmt, da hingegen ein Adagio mesto auf sie nicht gehörig wirkt. Daher kommt es auch unter andern, daß Einige nur das Allegro, Andere blos das Adagio gut spielen. Obgleich dieses einseitige Gefühl besser ist, als gar keines, so bleibt es doch immer unvollkommen. Denn der wahre Tonkünstler muß sich in jeden Affekt versetzen können, oder für alle in der Musik auszudruckende Leidenschaften und Empfindungen Gefühl haben, weil er nicht immer muntere oder scherzhafte, sondern oft in Einer Stunde ganz entgegen gesetzte Empfindungen auszudrucken hat. Indeß wird es freylich niemand dahin bringen, daß er zu jeder Zeit und unter allen Umständen gleich gut spiele, da die Stimmung des Gemüthes einen sehr merklichen Einfluß auf den Vortrag hat.

§. 63.

Wenn der Komponist den erforderlichen Ausdruck, so gut sichs thun läßt, im Ganzen und bey einzelnen Stellen bestimmt, der Spieler aber alle in den vorhergehenden Abschnitten erwähnte Mittel gehörig angewandt hat: so bleiben immer noch besondere Fälle übrig, in welchen der Ausdruck durch außerordentliche Mittel erhöhet werden kann. Ich rechne hierher vorzüglich 1) das Spielen ohne Takt, 2) das Eilen und Zögern, 3) das so genannte Tempo rubato. Drey Mittel, welche selten und zur rechten Zeit angewandt von großer Wirkung seyn können.

§. 64.

Mehr nach Gefühl, als taktmäßig, müssen, außer den freyen Fantasien, Kadenzen, Fermaten ꝛc. unter andern auch die mit dem Worte Recitativo bezeichneten Stellen vorgetragen werden. Man findet hin und wieder in Sonaten, Konzerten u. dgl. einzelne Stellen von dieser Art, z. B. in dem Andante der

ersten

ersten Sonate dem König von Preußen gewidmet von C. P. E. Bach. Solche Stellen würden eine schlechte Wirkung thun, wenn man sie genau nach der bestimmten Geltung der Noten (taktmäßig) spielte. Die wichtigern Noten müssen daher langsam und stärker, die weniger wichtigen aber geschwind und schwächer gespielt werden, ungefähr so, wie ein gefühlvoller Sänger diese Noten singen, oder ein guter Redner die Worte dazu deklamiren würde.

§. 65.

Die Stellen, wo das Eilen oder Zögern statt finden kann, sind schwerlich alle zu bestimmen; indeß will ich wenigstens einige derselben kenntlich zu machen suchen. Ich setze aber voraus, daß man sich der erwähnten Mittel nur alsdann bediene, wenn man allein, oder mit sehr aufmerksamen Begleitern spielt.

Daß dieses absichtliche Eilen oder Zögern mit dem in der Einleitung erwähnten fehlerhaften Eilen 2c. nicht verwechselt werden darf, versteht sich wohl von selbst.

§. 66.

In Tonstücken, deren Charakter Heftigkeit, Zorn, Wuth, Raserey u. dgl. ist, kann man die stärksten Stellen etwas beschleunigt (accelerando) vortragen. Auch einzelne Gedanken, welche verstärkt (gemeiniglich höher) wiederholt werden, erfordern gewissermaßen, daß man sie auch in Ansehung der Geschwindigkeit zunehmen lasse. Wenn zuweilen sanfte Empfindungen durch eine lebhafte Stelle unterbrochen werden, so kann man die letztere etwas eilend spielen. *) Auch bey einem Gedanken, durch welchen unerwartet ein heftiger Affekt erregt werden soll, findet das Eilen statt.

§. 67.

Bey außerordentlich zärtlichen, schmachtenden, traurigen Stellen, worin die Empfindung gleichsam auf Einen Punkt zusammen gedrängt ist, kann die Wirkung durch ein zunehmendes Zögern (Anhalten, tardando,) ungemein verstärkt werden. Auch bey den Tönen vor gewissen Fermaten (S. 304.) nimmt man die Bewegung nach und nach ein wenig langsamer, gleich als würden die Kräfte allmählich erschöpft. Die Stellen, welche gegen das Ende eines Tonstückes (oder Theiles) mit diminuendo, diluendo, smorzando u. dgl. bezeichnet sind, können ebenfalls ein wenig verweilend gespielt werden.

*) Von dieser Art sind einige Stellen in der ersten Sonate der zweyten Sammlung meiner größern Sonaten.

§. 68.

Eine zärtlich rührende Stelle zwischen zwey lebhaften, feurigen Gedanken, (wie im ersten Theile meiner leichten Klaviersonaten S. 10. 11. 25 ff.) kann etwas zögernd ausgeführt werden; nur nimmt man in diesem Falle die Bewegung nicht nach und nach, sondern sogleich ein wenig (aber nur ein wenig) langsamer. Besonders ereignet sich eine schickliche Gelegenheit zum Zögern in Tonstücken, worin zwey Charaktere von entgegen gesetzter Art dargestellt werden. So hat **Bach** eine vortreffliche Sonate geschrieben, „welche gleichsam ein Gespräche zwi„schen einem Melancholicus und Sanguineus unterhält." *) Auf ähnliche Art schildert **E. W. Wolf** in den sechs kleinen Sonaten v. J. 1779. Seite 10. ff. das entzweyte Ehepaar gemeiner Leute. — Ueberhaupt kann das Zögern bey Stellen in langsamer Bewegung wohl am zweckmäßigsten statt finden.

§. 69.

Zu den Stellen, welche nicht streng nach dem Takte, sondern etwas verweilend vorgetragen werden könnten, gehören, außer den durch kleine Nötchen angezeigten oder Senza tempo &c. überschriebenen Verzierungen und Uebergängen, auch ähnliche Einleitungen in Hauptsätze a), wenn gleich der Komponist die gewöhnliche Schreibart beybehalten hat. Eben so kann ein matter Gedanke bey der Wiederholung verweilend gespielt werden b).



§. 70.

*) Sulzers Worte, im Artikel: Sonate.

§. 70.

Der genannten Merkmale ungeachtet, möchte vielleicht mancher Klavierspieler die Stellen, wo das Eilen oder Zögern von guter Wirkung ist, nicht immer errathen, oder von diesen Mitteln wohl sehr zur Unzeit Gebrauch machen. Daher habe ich schon in meinen leichten Klaviersonaten einige Zeichen angenommen, wodurch die etwas eilend oder zögernd vorzutragenden Stellen kenntlich gemacht werden. Hier folgen diese Zeichen mit der beygefügten Erklärung.

„Ganze Stellen, welche nach und nach etwas langsamer vorgetragen werden „sollen, habe ich so bezeichnet: *)

„a) Das Langsamere muß aber nicht zu weit ausgedehnt werden; sondern man spielt „nur allmählich ein wenig, beynahe unmerklich langsamer, als es das Zeitmaß „erfordert.

„Einzelne Gedanken, die etwas langsamer (schleppend, anhaltend, verweilend, tardando) gespielt werden können, haben dieses Zeichen:

„b) Hierbey gilt eben das, was bey a) erinnert worden ist; außer daß man in diesem „(zweyten) Falle die Bewegung nicht nach und nach, sondern gleich beym Anfange „des Zeichens ein wenig, ebenfalls fast unmerklich langsamer nimmt.

„Zu den Stellen, die etwas eilend (beschleunigt) vorgetragen werden kön„nen, will ich diese Bezeichnungsarten wählen. und:

Verschiedene Komponisten haben sich seit dem in ihren Arbeiten meiner Bezeichnung bedient. Auch viele Spieler beobachten diese Zeichen sorgfältig, nur fehlen sie wider die Anmerkung a). Sie gehen nämlich aus dem Allegro beynahe in ein Adagio über, welches oft eine sehr üble Wirkung thut.

§. 71.

Wenn der Komponist ein Tonstück nicht durchgängig strenge nach dem Takte gespielt haben will, so pflegt er dies durch die beygefügten Worte *con discrezione* anzudeuten. In diesem Falle ist es also dem Gefühle des Spielers überlassen, bey gewissen Stellen etwas zu zögern, bey andern zu eilen. Hierbey muß nun das, was ich in den vorhergehenden fünf Paragraphen erinnert habe, vorzüglich angewandt werden.

*) Was der Recensent C. F. C. in Cramers Magazin der Musik wider die eckigten Zeichen, nicht wider die Sache selbst, einzuwenden hatte, das bestimmt mich vor der Hand noch nicht, sie abzuändern, so gern ich sonst Schwächen gestehe. (Seite 278. desgleichen: Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten S. 22. u. a. m.) Die dafür vorgeschlagenen Worte: tenuto, rallentando, smorzando, accelerando, bezeichnen zum Theil ganz etwas anders; sodann weiß man auch oft nicht, auf wie viele Noten sich das Zögern ꝛc. beziehen soll u. dgl. m. Das mir übrigens so reichlich ertheilte Lob entschädigt mich für diese Erinnerung so hinlänglich, daß ich weiter nichts zu meiner Verantwortung hinzu füge.

Außerdem kommt der Ausdruck: **mit Diskretion spielen**, noch in mancher andern Bedeutung vor. Denn nicht selten versteht man überhaupt einen guten Vortrag oder feinen Geschmack darunter. Wenn z. B. der Spieler jeden Gedanken mit gehöriger Einsicht, Feinheit und Beurtheilung nach dem Sinne des Tonsetzers vorträgt, so sagt man: **er spielt mit Diskretion.** Oft heißt auch **mit Diskretion spielen** so viel als **nachgeben**, oder **sich nach Andern richten.** Wer also aus Gefälligkeit mit einem schlechten Spieler eilt, anhält, im Nothfalle ganze Takte wegläßt, zusetzt u. dgl. der spielt (oder **akkompagnirt**) **mit Diskretion.** Und leider muß man nur allzu oft so diskret seyn. —

Es wäre zu wünschen, daß der Ausdruck: *con discrezione* vorzüglich in der ersten Bedeutung, bekannter seyn möchte, als er es wirklich ist. Ich wenigstens hätte diese Ueberschrift gern bey verschiedenen meiner Sonaten gebraucht, z. B. bey dem ersten Satze der oben erwähnten ersten Sonate in der zweyten Sammlung, bey dem ersten Satze der fünften Sonate u. s. w. wenn ich hätte voraus setzen dürfen, daß jeder Spieler die Bedeutung dieser Worte wüßte, und die richtige Anwendung davon machen würde.

§. 72.

Das so genannte *Tempo rubato* oder *robato* (**eigentlich gestohlnes Zeitmaß**) bestimmte ich §. 63. als das letztere Mittel, dessen Anwendung dem Gefühle und der Einsicht des Spielers überlassen wird. Dieser Ausdruck kommt in mehr als Einer Bedeutung vor. Gemeiniglich versteht man darunter eine Art von Verkürzung und Verlängerung der Noten, oder ein Verrücken (Versetzen) derselben. Es wird nämlich Einer Note etwas von ihrer Dauer entzogen, (gestohlen,) und dafür einer Andern so viel mehr gegeben, wie in den nachstehenden Beyspielen b) und c).



Bey a) sind die simpeln Noten, bey b) ist das Tempo rubato durch eine **Vorausnahme** (*anticipatio*) und bey c) durch eine **Verzögerung** (*retardatio*) angebracht. Man sieht hieraus, daß durch diesen Vortrag das Zeitmaß oder vielmehr der Takt im Ganzen nicht verrücket wird. Folglich ist der gewöhnliche, aber etwas zweydeutige deutsche Ausdruck: **verrücktes Zeitmaß**, nicht passend; denn die Grundstimme geht ihren Gang taktmäßig (unverrückt) weiter, nur die Noten der Melodie werden gleichsam aus der ihnen zukommenden Stelle verschoben.

ben. Daher wäre vielleicht der Ausdruck: das Versetzen (oder Verziehen) der Noten oder Taktglieder ꝛc. richtiger. Sogar wenn in der Melodie mehrere Noten hinzu gesetzt werden, wie in den folgenden Beyspielen e) und f), müssen doch jederzeit beym Anfange des Taktes beyde Stimmen wieder richtig zusammen treffen. Es entsteht also auch in diesem Falle kein wirkliches Verrücken des Zeitmaßes.



Dieses Tonverziehen, wie es sonst auch genannt wird, muß sehr behutsam angewandt werden, weil leicht Fehler in der Harmonie dadurch entstehen können. Das Vorausnehmen in dem Beyspiele f) wäre nur etwa in ziemlich langsamer Bewegung erträglich.

Außer der angezeigten Bedeutung des Tempo rubato versteht man unter diesem Ausdrucke zuweilen auch nur eine besondere Art des Vortrages, wenn nämlich der Accent, welcher den guten Noten zukommt, auf die schlechten verlegt wird, oder mit andern Worten: wenn man die Töne auf dem schlechten Takttheile ꝛc. stärker vorträgt, als diejenigen, welche in die gute Zeit des Taktes (oder einer Note) fallen, wie in diesen Beyspielen.



Noch eine Gattung von Tempo rubato wird von den Komponisten selbst vorgeschrieben, z. B. in Pergolesi's Stabat mater:



Oder wohl gar auf folgende Art:

Freyheiten, oder vielmehr Verzerrungen, die dem Spieler ohne ausdrückliche Vorschrift des Komponisten, nicht wohl erlaubt werden können.

(Von dem zweckmäßigen Gebrauche des Tempo rubato ist Seite 323. f. f. mehr gesagt worden.)

§. 73.

So viel von den wichtigsten Erfordernissen zum guten Vortrage. Habe ich meinen Zweck in dem gegenwärtigen Kapitel, der angewandten Mühe ungeachtet, nicht ganz erreicht: so werden doch die gegebenen Winke wenigstens dem Lernenden einigen Nutzen schaffen, wenn auch der Lehrer noch manche Lücke bemerken sollte.

Außer dem, was Tosi, Bach, Quanz, Hiller und einige Andere von dem Vortrage lehren, hat vorzüglich Sulzer diesen Artikel sehr gründlich ausgearbeitet. Ich konnte nicht umhin, seinen Plan größtentheils beyzubehalten, weil er mir der Beste zu seyn schien; jedoch wird man verschiedene, nicht ganz unbedeutende Zusätze und nähere Bestimmungen in meiner Bearbeitung finden. Ob ich dabey glücklich gewesen bin, muß ich von dem Urtheile der Kenner erwarten.

Anhang.

Vorerinnerung.

Noch kommen sehr häufig gewisse Ausdrücke vor, deren Bedeutung der Klavierspieler schlechterdings wissen muß, oder die er sich wenigstens mit leichter Mühe bekannt machen kann, wenn sie auch nicht zunächst auf das Klavierspielen Beziehung haben sollten. Die dadurch bezeichneten Gegenstände konnten in keinem der sechs Kapitel füglich berührt werden, daher will ich hier, außer der Ordnung, die etwa noch übrigen nöthigsten Ausdrücke in möglichster Kürze erklären.

Erster Abschnitt.

Von verschiedenen Ausdrücken, welche sich zunächst auf das Klavierspielen beziehen.

§. 1.

Harfenbässe (harpeggirte Bässe) nennt man eine gewisse harmonische Zergliederung, wobey nämlich, außer den simpeln Grundnoten, die zur Harmonie

monie gehörigen Intervalle in mancherley Figuren einzeln nachgeschlagen werden. Z. B.

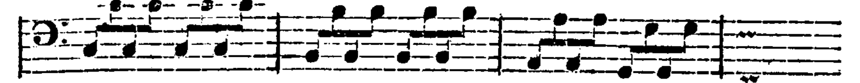


Bey a) sind die simpeln Grundnoten angedeutet. In dem Beyspiele b) ist die gewöhnlichste Art von Harfenbässen bemerkt, zu welchen man auch die Veränderungen bey c) und d) rechnen kann. Aus der Benennung läßt sich vermuthen, daß diese Figuren der Harfe vorzüglich eigen seyn müssen; und so ist es auch.

Der Erfinder der Harfenbässe soll ein gewisser Alberti gewesen seyn, welcher sich in Rom und Venedig aufhielt. *) Es ist nicht zu leugnen, daß diese Bässe, sparsam und am rechten Orte angebracht, zum Ausfüllen mancher (außerdem etwas leeren) Stellen mit gutem Erfolge gebraucht werden können; allein man hat sich derselben, besonders in verschiedenen Arbeiten für den Flügel rc. bisher so häufig bedient, daß sie mit der Neuheit auch zugleich ihren Reiz verloren haben, und Männern von feinem Geschmacke nach und nach ekelhaft werden, oder vielmehr schon geworden sind.

§. 2.

Wenn der Baß lauter Oktaven nach einander (gebrochene Oktaven) anschlägt, so nennt man diese Figuren **Murkybässe**. Z. B.



Ganze Tonstücke mit solchen Bässen heißen **Murkys**.

Ehedem war diese Gattung von Tonstücken, es versteht sich nur bey einer gewissen Klasse von Spielern, so beliebt, daß man lieber etwas Andres in der Musik entbehrt hätte, als die größtentheils abgeschmackten **) Murkys. Man nahm einem solchen Spieler sein Murky, und man nahm ihm alles. — Gegenwärtig scheint diese Epoche, dem guten Geschmacke zur Ehre, so ziemlich vorüber zu seyn.

§. 3.

Den Ausdruck **Trommelbaß** gebraucht man, (mehrentheils spottweise,) wenn im Basse Ein Ton, nach Art der Trommel, in ziemlich geschwinder Bewegung oft wiederholt wird, wie in dem folgenden Beyspiele.

*) S. Cramers Magazin der Musik, Erst. Jahrgang, S. 1377.

**) Ich will durch dieses Urtheil nicht behaupten, daß es unmöglich sey, gute Tonstücke mit solchen Bässen zu setzen; denn unter andern hat auch C. P. E. Bach eines seiner charakteristischen Stücke mit Murkybässen geschrieben. Aber ich urtheile hier im Allgemeinen.



Wer sich hierbey in der linken Hand nicht steif spielen will, der muß mit den Fingern abwechseln. (S. §. 14. Seite 142.)

In Sinfonien, Arien 2c. können diese Bässe oft mit Nutzen gebraucht werden, aber in eigentlichen Klaviersachen stehen sie selten am rechten Orte.

§. 4.

Wenn man eine mehrmals vorkommende Figur nicht jedesmal wieder ganz ausschreiben will, so bedient man sich einer Abbreviatur (Abkürzung). Hier sind verschiedene Beyspiele von dieser Art, nebst der beygefügten Bedeutung.

Adagio.

wird so gespielt:



Oft fügen die Komponisten, zu mehrerer Deutlichkeit, noch das Wort *siegue* hinzu, wie in einigen der letztern Beyspiele.

Verschiedene dieser gewöhnlichen Abbreviaturen können den Spieler leicht zu einer fehlerhaften Ausführung verleiten.

§. 5.

Der Ausdruck temperiren kommt vor, wenn vom Stimmen die Rede ist, und bedeutet ungefähr so viel, als: **ein wenig von der größten Reinigkeit der Intervalle auf eine dem Gehör erträgliche Art abweichen.** Dies geschieht nämlich, wenn man gewisse Intervalle nicht völlig rein, sondern ein wenig zu tief oder zu hoch stimmt. Auf theoretische Untersuchungen, (womit wohl dem praktischen Musiker ohnedies nicht viel gedient seyn möchte,) kann ich mich hier nicht einlassen. Auch hat man viele zum Theil sehr gründliche Schriften, worin

 die

die Lehre von der Temperatur ausführlich vorgetragen wird. Ich will daher nur so viel davon sagen, als man beym Stimmen eines Klavieres schlechterdings wissen sollte.

§. 6.

Unser gegenwärtiges Tonsystem ist so beschaffen, daß wir verschiedenen Intervallen, von der ihnen eigentlich zukommenden Höhe, etwas abnehmen, andern dagegen etwas zusetzen müssen, um aus allen zwölf Tönen in beyden Tonarten (Dur und Moll) erträglich rein spielen zu können. Von dieser Nothwendigkeit kann man sich, auch ohne weitläuftige Berechnungen, sogleich aus der Erfahrung überzeugen, wenn man z. B. von dem großen C an alle Quinten aufwärts (C, G, d, a, $\bar{e}$ ꝛc.) ganz rein stimmt. Die höchsten Töne werden in diesem Falle merklich zu hoch werden. Oder wie wäre es möglich z. B. dis und es, beyde rein zu stimmen, da sie einander in Ansehung der Höhe nicht gleich seyn sollen, (Seite 43. *), und doch nur durch Eine Taste hervorgebracht werden können? u. s. w. Folglich muß man sie temperiren. Hierbey entstehen nun zwey Hauptfragen, nämlich: Welche Intervalle müssen temperirt werden? und wie groß kann die Abweichung von der größten Reinigkeit seyn?

§. 7.

So verschieden auch die Meinungen der Tonlehrer in Ansehung der Temperatur sind, so kommen sie doch darin insgesammt überein, daß man alle Intervalle temperiren könne, nur die Oktave nicht. Denn je vollkommener eine Konsonanz ist, je merklicher wird die Abweichung von der völligen Reinigkeit. Die nächste vollkommene Konsonanz nach der Oktave ist die reine Quinte, welche dem Ohre noch erträglich bleibt, wenn man sie um den zwölften Theil eines commatis abwärts schweben (zu tief werden) läßt. Es versteht sich daß die Quarte aufwärts dadurch um so viel zu hoch wird. *) Die Terzen und Sexten können, ohne merklichen Uebelklang, beynahe um ein ganzes Komma von ihrer Reinigkeit abweichen; wiewohl sie gewöhnlich nur etwa um den dritten Theil eines commatis temperirt werden.

Man stimmt deswegen am liebsten nach konsonirenden Intervallen, weil bey diesen die erforderliche Reinigkeit ungleich leichter zu hören ist, als bey den Dissonanzen.

§. 8.

*) Daß ein comma ungefähr der neunte Theil eines Tones ist, habe ich Seite 43. erklärt. Es giebt aber noch andere commata, die ich hier übergehe. In den Schriften von Kirnberger, Marpurg, Sorge, Sulzer u. a. m. findet man hinlänglichen Unterricht hiervon.

§. 8.

Wenn Eine Quinte so viel abwärts schwebt, als die Andere, oder wenn Eine große Terz um eben so viel zu hoch gestimmt wird, als die Andere u. s. w. so heißt die Temperatur gleichschwebend. Man spielt in diesem Falle natürlicher Weise aus Einem Tone so rein, als aus dem Andern, d. h. aus keinem ganz rein. Indeß ist die hierzu erforderliche Abweichung so unbedeutend, daß sich unser Ohr daran gewöhnt, und ein auf diese Art gestimmtes Klavier für rein *) gelten läßt.

Werden die Verhältnisse aller Gattungen von Intervallen z. B. aller reinen Quinten, großen Terzen u. s. w. einander gleich gemacht, wie in der so genannten gleichschwebenden Temperatur: so hebt sich dadurch, von der Seite betrachtet, augenscheinlich das Charakteristische jedes Tones von selbst auf; denn wo keine Ursache ist, da kann auch keine Wirkung seyn. — Hat dessen ungeachtet auf dem Klaviere jeder Dur- oder Mollton einen ihm allein eigenen Charakter, so muß der Grund davon in ganz etwas anderm, als in der Temperatur liegen, z. B. in der Höhe oder Tiefe, in der Beschaffenheit der Tastatur, welche fast in jedem Tone gewisse eigene Fortschreitungen, Passagen rc. an die Hand giebt oder doch zuläßt, die in andern Tönen (der Fingersetzung wegen) nicht bequem heraus zu bringen sind, und die folglich von guten Komponisten, den jedesmaligen Umständen gemäß, sorgfältig ausgewählt werden u. s. w. **) Bey den übrigen Saiteninstrumenten wird jeder Ton noch über-

*) Ohne das Monochord dabey zu gebrauchen, dürfte überhaupt kein Klavier völlig rein gestimmt werden; denn auch das geübteste Ohr ist nicht im Stande, alle die kleinen Abweichungen, welche oft kaum den funfzigsten Theil eines Tones betragen, genau zu bemerken. Indeß ist diese Unvollkommenheit des Gehöres eine gar nicht unbedeutende Wohlthat für uns; denn welches Misvergnügen würde bey einer, sogar von guten Spielern, nur mäßig stark besetzten Musik daraus entstehen, wenn man die oft viel größern und fast unvermeidlichen Abweichungen von der größten Reinigkeit alle deutlich bemerkte! Und welche Qual müßte es seyn, eine Anzahl Musiker von gewöhnlichen Einsichten zusammen spielen zu hören! — Es verhält sich mit dem Ohre in dieser Rücksicht eben so, wie mit dem Auge. Denn obgleich das Letztere an Empfindungsvermögen vollkommner ist, als das Erstere, so würde uns doch eine noch größere Vollkommenheit des Auges in vielen Fällen unangenehme Gegenstände darstellen. Man betrachte, um sich davon zu überzeugen, nur ein sehr fein gebildetes Gesicht durch ein Vergrößerungsglas.

**) Zuweilen liegt der Grund davon auch wohl nur in dem ungleichen Bezuge oder Klange des Klavieres. Dies ist denn freylich nicht Charakter des Tones, sondern gewissermaßen eine Unvollkommenheit des Instrumentes. Indeß mögen wir wohl mehrmals durch ähnliche Nebenumstände verleitet werden, dasjenige für Charakter des Tones zu halten, was vielleicht in dem Tonstücke selbst liegt, oder doch blos von zufälligen Dingen abhängt. Vielleicht eignen wir diesem oder jenem Tone einen von mehreren Musikstücken abgezogenen Charakter zu, welchen er nicht so ganz ausschließend haben mag. Ich wenigstens weiß mir die so sehr verschiedenen Meinungen in Absicht auf den Charakter der Töne aus nichts anderm zu erklären. Daß aber die Meinungen hierüber in der That sehr verschieden sind, erhellt schon aus folgenden wenigen Stellen. Quanz behauptet S. 138. „Dis (Es) dur drücke den traurigen Affekt viel mehr aus, als andre (Dur-) Töne. „Reichardt schreibt in den Briefen eines aufmerksamen Rei„senden, S. 60. Der Ton Es dur scheint mir in langsamer Bewegung den Charakter des Tro„stes zu haben, so wie er in geschwinden Sätzen viel Pracht hat." In Cramers Magazin

dies durch die oft vorkommenden leeren oder bedeckten Saiten und vielleicht durch hundert Nebendinge charakterisirt. — Stimmte man nun, nach der wirklich gleichschwebenden Temperatur, von zwey gleich guten und gehörig bezogenen Klavieren Eins einen Ton höher, als das Andere, so würde dasselbe Tonstück auf Einem Klaviere aus D, auf dem Andern aus C dur, gleich gut vorgetragen, einerley Wirkung hervorbringen müssen, die Einbildung möchte auch noch so viel dagegen einzuwenden haben. Und spielt denn nicht der Organist bey einer Kirchenmusik beynahe überall *) einen ganzen Ton oder eine kleine Terz tiefer, als der Violinist ꝛc.? Warum läßt man den Organisten an der Ausführung Theil nehmen, wenn das Tonstück dadurch einen doppelten Charakter bekommt? Warum versetzt man die Hörner, Trompeten ꝛc. noch immer in das C? Oder ist etwa ein A-Horn anders temperirt, als ein C-Horn? —

§. 9.

Aus verschiedenen Gründen, hauptsächlich aber deswegen, weil nach der gleichschwebenden Temperatur das Charakteristische jedes Tones wegfällt, (s. die Anm. zum vorhergehenden Paragraphen) fand **Kirnberger** die vorher fast allgemein angenommene gleichschwebende Temperatur nicht brauchbar genug. Daher verwirft sie auch **Sulzer** in seiner allg. Theorie ganz, und empfiehlt dafür eine **ungleichschwebende von Kirnberger.** Nach dieser Temperatur (über deren Beschaffenheit ꝛc. man **Kirnbergers** Kunst des reinen Satzes, und **Sulzers** Theorie nachlesen muß) werden einige Intervalle ganz oder fast ganz rein, und Andere dagegen desto unreiner gestimmt. Daß bey einer solchen Temperatur jeder Ton einen eigenen Charakter bekommen muß, ist sogleich einzusehen. **) Ob aber an die Stelle dieser Vollkommenheit nicht andere, eben so große Unvollkommenheiten eintreten — wie Einige behaupten —, ob die Musik im Ganzen durch die genannte Kirnbergersche Temperatur gewinnen würde, ob sie überhaupt, oder

der Musik heißt es S. 708. (Erst. Jahrg.) „*Es* dur vielleicht minder majestätisch, (als B „dur,) aber noch angreifender, durchaus Leben und Activität, edel und hitzig ꝛc.“ Mattheson schließt das Kapitel von der Eigenschaft und Würkung der Töne (im Neu eröffneten Orchestre S. 252) mit folgender Bemerkung. „Je mehr man sich bestreben wollte, etwas positives davon zu statuiren, je mehr contradicentes würden sich vielleicht finden, sintemahl die „Meinungen in dieser Materie fast unzehlig sind, davon ich keine andere Raison, als den Unterschied der Menschlichen Complexionen zu geben weiß, als wodurch es Zweifels frey hauptsächlich geschehen mag, daß ein Tohn, der einem Sanguinischen Temperament lustig und ermunternd scheinet, einem Phlegmatischen träge, kläglich und betrübt vorkommt u. s. w. Derowegen wir uns hierbey auch nicht länger auffhalten, sondern einem jeden nochmals die Freyheit gerne lassen wollen, daß er einem oder andern Tohn solche Eigenschafften beylege, die mit „seiner natürlichen Zuneigung am besten übereinkommen, da mann denn finden wird, daß der „liebste Leib-Tohn gar offt einer Abdankung unterworffen seyn müsse.“

*) Wie bekannt stehen nur wenige Orgeln im gewöhnlichen oder so genannten **Kammertone**, sondern wenigstens einen Ton höher, das heißt, im **Chortone**.

**) Durch diese Temperatur wird z. B. C dur der reinste, folglich wohlklingendste Durton; Es, oder wie Sulzer gewöhnlich schreibt, Dis dur gehört zu den unreinsten (härtesten) Durtönen, denn dieses Es dur wird noch härter als Cis dur.

oder nur auf einige Instrumente anwendbar sey, ob die Tonstücke, wobey der Komponist die gleichschwebende Temperatur vorausgesetzt hat, auf einem nach Kirnbergers Grundsätzen temperirten Klaviere die gehörige Wirkung hervor bringen könnten, und viele andere gar nicht unwichtige Fragen, müssen von den Theoretikern beantwortet werden.

Marpurg hat in seinem Versuch über die **musikalische Temperatur** rc. Breslau, bey Korn, 1776. die Gründe der Kirnbergerschen ungleichschwebenden Temperatur, und folglich auch den Artikel **Temperatur** in **Sulzers** Theorie, der Reihe nach so ausführlich untersucht, daß der damals noch lebende **Kirnberger** der letzten Abtheilung seiner Kunst des reinen Satzes eine für ihn günstige Recension, als eine Art von Vertheidigung, beyfügen ließ. Ob dadurch **Marpurg** widerlegt worden ist, kann ich nicht entscheiden. Gewiß ist es aber, daß **Sulzer** für den in der That großen und verdienten Theoretiker **Kirnberger** sehr eingenommen war. Daher wurden dessen Grundsätze, wenn sich auch noch manches dagegen einwenden lassen sollte, als die richtigsten in der allgem. Theorie empfohlen. *) Ich will nur ein einziges, und zwar sehr unbedeutendes Beyspiel zur Probe anführen, wodurch Sulzers Meinung einigermaßen verdächtig werden könnte.

Von der gleichschwebenden Temperatur (die im strengsten Sinne genommen freylich nur auf dem Blatte und in der Einbildung möglich ist) wird gesagt: „Es ist „schlechterdings unmöglich Klaviere und Orgeln nach dieser Temperatur zu stimmen, „wenn nicht jeder Ton in der Oktave nach einem sehr richtig getheilten Monochord „besonders gestimmt wird. Denn wer kann sich rühmen, nur eine Quinte nach dem „Gehör so zu stimmen, daß sie gerade um die Kleinigkeit, die die gleichschwebende „Temperatur erfordert, abwärts schwebe? Was auch die geübtesten Stimmer hier„über versichern mögen, so begreift jeder unpartheiische Beurtheiler, daß die Sache „nicht möglich sey rc.“ Damit vergleiche man das, was von der **Kirnbergerschen** ungleichschwebenden Temperatur gesagt wird. „Die Stimmung dieser Temperatur, „heißt es, **die jeder Stimmer ohne Mühe treffen kann**, ist bereits beschrieben „worden rc.“ Ferner: „Wird eine Orgel, oder ein Klavier nach dieser Temperatur „gestimmt, **welches ganz leicht ist**, so bekommt jeder Ton wegen der ihm eigenen „Akkorde seinen besondern Charakter, den er immer behauptet, man stimme die In„strumente im Chor= oder Kammertone, oder überhaupt höher oder tiefer, als ge„wöhnlich.“ **)

Hierbey entsteht nun die doppelte Frage: Ist es leichter alle Quinten so zu stimmen, daß Eine ungefähr so viel abwärts schwebt, als die Andere; oder ist es leichter,

*) Dies kann und soll dem Verfasser nicht zum Vorwurfe gereichen; denn welcher billig Denkende wird verlangen, daß Sulzer, der Philosoph, die Theorie aller schönen Künste und Wissenschaften bis auf den kleinsten Umstand kennen mußte? Ganz gewiß ist dieses nicht die Sache eines einzigen Mannes. Aber der Künstler muß unter solchen Umständen auch nicht glauben, daß der so sehr verdiente Sulzer nie habe irren können.

**) Welche Wirkung würde aber alsdann entstehen, wenn der Organist, wie gewöhnlich, aus dem unreinen Dis (Es) dur spielte, indem die übrigen Instrumentisten größtentheils aus dem F spielen? Oder sollen blos die Klavierinstrumente temperirt werden?

ter, neun Quinten ganz rein, und die übrigen drey, wie es die **Kirnbergersche** zweyte Temperatur erfordert, in verschiedenen Graden abwärts schweben zu lassen? Da ich mich hier weder für die Eine noch für die andere Temperatur erklären mag, so überlasse ich jedem, dem daran gelegen ist, die Beantwortung dieser Fragen, so wie aller übrigen, die sich noch aufwerfen ließen. Nur einen Verstoß wider die Chronologie kann ich nicht ganz ungeahndet hingehen lassen. Es ist nämlich auffallend, daß unter andern schon **Graun** bey dem bekannten Chore: *Mora, mora, Ifigenia &c.* *) auf den Charakter, welchen nach dieser Temperatur jeder Ton erhält, Rücksicht genommen haben soll, (wie dies in **Sulzers Theorie** unter **Temperatur**, **Ton** rc. und vorzüglich in **Kirnbergers** Kunst des reinen Satzes, zweyt. Theil, S. 71. vorausgesetzt wird,) da doch **Graun** längst todt war, als **Kirnberger** seine Temperatur bekannt machte. Wollte man auch annehmen, **Graun** habe noch vor **Kirnbergern** oder mit ihm zugleich dieselben Grundsätze gehabt und befolgt, so mußten ja die Instrumentisten und Sänger, für welche dieses Chor geschrieben war, insgesammt nach der Kirnbergerschen Temperatur spielen und singen, wenn die große Wirkung des **Tones Es dur** vorzüglich aus der Temperatur entstanden seyn soll. Wer wird aber dies im Ernste behaupten. Hat man wohl jemals von einer nach **Kirnbergers** Grundsätzen temperirten Violine rc. gehört? — Ueberdies kann **Graun** nicht einmal dieselben Grundsätze gehabt haben; denn wie konnte er dabey, um nur zwey Beyspiele zum Beweise anzuführen, zu der vortrefflichen, äußerst rührenden und später geschriebenen Arie: **Ihr weichgeschaffnen Seelen** rc. und zu dem Chore: **Hier liegen wir gerührte Sünder** rc. eben den, für so hart und gleichsam fürchterlich erklärten Ton **Es dur** wählen?

Doch hiervon und überhaupt von allem, was sich auf Temperatur und Charakter der Töne bezieht, vielleicht bald ausführlicher in einer eigenen Abhandlung.

§. 10.

Nach diesen voraus geschickten Hauptbegriffen vom Temperiren, kommt es beym Stimmen selbst vorzüglich auf die Anwendung der einen oder der andern Temperatur an. Die Wahl wird billig jedem Stimmenden überlassen. Ich begnüge mich hier, einige Stimmungsarten anzuzeigen; doch wird bey jeder ein gutes Gehör, als das wichtigste Erforderniß, vorausgesetzt.

§. 11.

Stimmung nach der gleichschwebenden Temperatur.

Man fängt bey dem kleinen c an, stimmt von diesem c zuerst die höhere Oktave, alsdann die Quinte von dem ersten c, nämlich g, von diesem g die Oktave $\bar{g}$, und so immer durch Quinten und Oktaven weiter, wie hier:

*) Aus der Oper: *Ifigenia in Aulide.* **Kirnberger** schreibt S. 71. zweyt. Theil: „Dieses Chor „hat auch bey dem unempfindsamsten Menschen Entsetzen verursacht. Es ist aus dem bE dur „gesetzt, man versetze es in einen andern Durton, z. E. C dur oder G dur, so wird es einen „gro=



Die übrigen Töne werden nach den schon reinen Oktaven gestimmt. Daß bey dieser Temperatur alle Quinten ein wenig abwärts schweben müssen, ist §. 7 und 8. erinnert worden.

Barthold Fritze *) fängt in f an, und fährt auf folgende Art fort:



Er wählt dabey den Umfang von B bis e, weil man in diesem Bezirke die Schwebungen am deutlichsten hören kann. Ein Umstand, der nicht unwichtig ist, und dieser Methode vor der obigen einen merklichen Vorzug giebt.

Da die erwähnte Schrift von Fritze jetzt vielleicht nicht mehr zu haben ist, so will ich einige Zeilen daraus einrücken. S. 14. heißt es: „Ich finde dabey noch zu erinnern „nöthig, daß man wohl zuhöre, daß die beyden Seyten des Tones, (f) den man „gestimmt hat, recht rein in sich selbst (gegen einander oder im Einklange) klingen, „indem man sonst niemals eine gute Quinte dazu hören kann. Hierauf verfährt man „so lange nach Anweisung der Tabelle, bis man zu dem Hapttone durch Fortgehung „des Quintenzirkels eine Tertie dur erhält, welche alsdenn den Ausschlag giebt, ob „man bey der Stimmung recht verfahren habe, oder nicht. Z. E. habe ich nach „dem $\bar{c}$ das ungestrichene c als seine (tiefere) Oktave rein, so stimme ich dazu dessen „Quinte g auf eben die Weise, wie bey f und $\bar{c}$ angewiesen worden. Hierauf folget „die Quinte von g, nämlich $\bar{d}$, alsdann die Octave davon ungestrichen d, und auf „diese die Quinte a. Zu solchem a habe ich nun das schon reine f, als eine Tertie „dur, und kann bey dessen Anschlage, und der Prüfung mit f hören, ob das a ge„hörig scharf oder so viel überwärts klinge, daß die Schwebung der Geschwindigkeit „etwan den Achteln im gemeinen Tacte gleichkomme. Klingt aber dieses a, als die „erste gestimmte große Tertie so nicht, wie sie seyn soll, so muß man wieder zurück„gehen und zuhören, wo es fehle u. s. w."

§. 12.

„großen Theil seiner Kraft verlieren. Es ist auch nicht schwer zu sehen, woher die gleichsam „fürchterliche Kraft jenes Durtons herkommt. Vom Hauptton bis zur großen Quarte sind „lauter Fortschreitungen von großen Tönen $\frac{8}{9}$ ic."

*) In einer kleinen Schrift: Anweisung, wie man Claviere, Clavecins und Orgeln, nach einer mechanischen Art, in allen zwölf Tönen gleich rein stimmen könne ꝛc. Leipzig, bey Breitkopf.

§. 12.

Stimmung nach der Kirnbergerschen ungleichschwebenden Temperatur.

Hierbey empfiehlt Sulzer im Artikel Stimmung die folgende Methode:



„Wenn die Töne bey 1) gestimmt worden sind, so paßt man die reine Terz e „in den Dreyklang von c, wie bey 2). Von dem erhaltenen e fährt man fort „bis fis 3). Nun fängt man wieder von c an, wie bey 4) und stimmt bis des.

„Alsdenn fehlt nur noch das einzige a, welches zwischen d und $\bar{e}$ so eingepaßt „wird 5), daß es gegen beyde leidlich klingt. Nach diesen erhaltenen Tönen wer„den die übrigen oktaven- oder quintenweise fortgestimmt. rc."

Außer den angezeigten Arten zu stimmen giebt es noch viele andere; denn beynahe jeder Stimmende hat seine eigene Methode. Wer mehr Unterricht von der Temperatur und vom Stimmen zu haben wünscht, den verweise ich auf die Schriften von **d'Alambert, Sulzer, Kirnberger, Marpurg, Rousseau, Neidhardt, Werkmeister, Fritze, Sorge** u. a. m.

Zweyter Abschnitt.

Von verschiedenen in der Musik überhaupt gewöhnlichen Ausdrücken.

§. 13.

Fußton (Fuß, füßig) bezeichnet eine gewisse Höhe der Töne. Die Klaviere, die Singstimmen, die Violinen u. a. m. haben nämlich die Tonhöhe, welche wir achtfüßig oder acht Fußton nennen. Aber nicht alle Instrumente sind achtfüßig. Der Violon z. B. steht eine Oktave tiefer, und heißt daher sechzehnfüßig. Wenn nämlich auf diesem Instrumente die unten bey 1) vorgeschriebene Note c gespielt wird, so klingt nicht dieses eingestrichene c, sondern das um eine Oktave tiefere oder ungestrichene c, wie bey 2), und eben so klingt auch bey allen übrigen Tönen die tiefere Oktave. Die vierfüßigen Instrumente oder Orgelpfeifen geben jeden Ton eine Oktave höher an, als die achtfüßigen, folglich klingt anstatt des eingestrichenen c bey 3), auf einem vierfüßigen Instrumente das zweygestrichene c 4). Das Oktävchen auf dem Flügel oder bey den tiefern Tönen des

Kla-

Klavieres ist also vierfüßig; denn jeder Ton klingt eine Oktave höher. Bey den Orgeln sind, außer den sechzehn- acht- und vierfüßigen Registern, noch zwey und dreyßigfüßige, desgleichen zwey- ja sogar einfüßige Stimmen gewöhnlich. Ich will zu mehrerer Deutlichkeit einige Noten einrücken, und den Ton, welchen Orgelregister von den genannten Fußtönen haben, in der zweyten Notenreihe bezeichnen.



Hieraus sieht man, daß die zwey und dreyßig füßigen Orgelregister den Ton zwey Oktaven tiefer, die zweyfüßigen aber zwey, und die einfüßigen sogar drey Oktaven höher angeben, als er bezeichnet wird.

Der Ausdruck Fuß, wofür man gegenwärtig richtiger Fußton sagt, schreibt sich von der Orgelbaukunst her. Die größte Pfeife in einem achtfüßigen Register war nämlich ehedem wirklich (dem Maße nach) acht Fuß hoch oder lang, die größte Pfeife in einem sechzehenfüßigen Register aber sechzehn Fuß u. s. w. Gegenwärtig ersetzt man die abgehende Höhe durch die Weite der Pfeifen. Ausführlicher habe ich mich hierüber in der Schrift: **Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten** 2c. erklärt.

§. 14.

Figuren nennt man zwar überhaupt alle die Zeichen, welche in der Musik üblich sind; z. B. Noten, Pausen u. dgl. allein in der engern Bedeutung versteht man darunter gewöhnlich etliche auf verschiedene Art mit einander verbundene (zusammengesetzte) Noten, oder kleine Verzierungen eines simpeln Tones. Hier folgen verschiedene Figuren.



Ein Gesang, worin ähnliche Verzierungen simpler Töne vorkommen, heißt **figurirt**, und wird dem unverzierten (simpeln) **Choralgesange** 2c. entgegen gesetzt.

§. 15.

Verschiedene Figuren kommen unter eigenen Benennungen vor. So ist z. B. der **Halbzirkel** eine aus vier Tönen bestehende Figur (Setzmanier) wie bey a) und b), in welcher die zweyte und vierte Note, so wohl im Auf- a) als Absteigen b), auf Einer Stufe stehen. Zwey solche Halbzirkel nennt man zusammen einen **ganzen Zirkel** c).



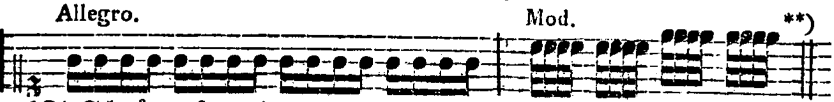
§. 16.

Die **Walze** ist ebenfalls aus vier stufenweise folgenden Tönen zusammengesetzt; nur mit dem Unterschiede, daß bey dieser Figur die erste und dritte Note auf Einer Stufe stehen a) b). Zwey oder mehrere Walzen, die unmittelbar nach einander folgen, werden auch ein *Groppo* genannt. Bey c) habe ich ein solches Groppo im Auf- und bey d) eins im Absteigen bemerkt.



§. 17.

Schwärmer (**Rauscher**) heißen die Figuren, worin Ein Ton mehrmals unmittelbar nach einander sehr geschwind wiederholt wird. Z. B.



(Die Schwärmer setzen eine noch geschwindere Bewegung voraus, als die S. 377. f. f. erwähnten Trommelbässe.)

§. 18.

Läufer (**Läufe, laufende Figuren**) nennt man eine Anzahl stufenweise auf- a) oder absteigender b) Töne, die sonst auch unter der Benennung **Passage** (Rou-

*) Diese Setzmanier ist im Grunde nichts anders, als ein langsamer Doppelschlag, und die bey a) ein ähnlicher Schleifer von drey Tönen (umgekehrter Doppelschlag.)

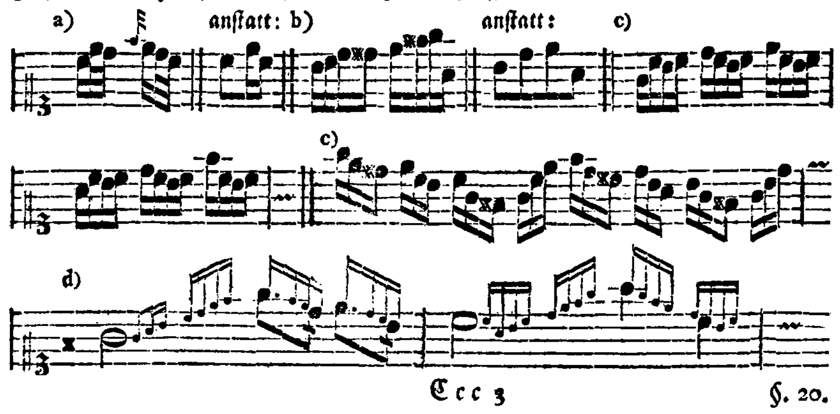
**) Aehnlicher Figuren habe ich mich in der zweyten Sammlung der ältern Sonaten, Seite 47. bedient. Allein einer unserer ersten und strengsten Kunstrichter, Forkel tadelt (im zweyten Bande der musikalisch-kritischen Bibliothek) den Gebrauch dieser Figuren in Klaviersachen mit Recht; ich ließ daher bey der zweyten verbesserten Auflage das vierte Couplet nicht wieder mit abdrucken.

(Roulade) vorkommen. Ein chromatischer Laufer schreitet durch lauter (oder viele) halbe Töne fort c). Die in äußerst geschwinder Bewegung auf- und absteigenden Figuren bey d) und e) pflegt man ins besondere Tiraden zu nennen.



§. 19.

Unter Passage (Passagie, ital. *Passaggio*, franz. *Roulade*) versteht man zwar überhaupt jeden kurzen merkwürdigen Gedanken; in der engern Bedeutung *) aber werden kleine Verzierungen simpler Töne darunter verstanden. Von dieser Art Passagen sind die bey a) und b). Außerdem nennt man eine Reihe von Tönen, welche aus verschiedenen einzelnen Figuren bestehen, ebenfalls eine Passage, sie mag nun von dem Komponisten vorgeschrieben c), oder von dem Spieler willkührlich angebracht worden seyn d). In dem leztern Falle gehören also auch die größern willkührlichen Verzierungen zu den Passagen.



*) Das italiänische Wort *Passaggio* heißt auf deutsch ein Durchgang. Man hat nämlich deswegen den Ausdruck Passage gewählt, weil zu den simpeln Tönen noch durchgehende hinzu kommen.

§. 20.

Die Coloraturen sind beynahe eben das, nämlich ganze Passagen aus verschiedenen Figuren zusammengesetzt. Z. B.



Es wäre wohl nicht der Mühe werth, den Unterschied zwischen den Coloraturen und Passagen weitläuftig zu zeigen.

Einige veraltete Ausdrücke und Eintheilungen verschiedener Figuren übergehe ich. In Walthers Lexicon sind deren noch eine Menge zu finden.

Dritter Abschnitt.

Von den vorzüglichsten Instrumentalstücken.

§. 21.

Die Sonate verdient unter den Tonstücken, welche für das Klavier bestimmt sind, wohl mit dem mehrsten Rechte die erste Stelle. Was man in der Dichtkunst unter der Ode versteht, ungefähr eben das ist in der Musik die eigentliche, wahre Sonate.*) Folglich setzt diese Gattung von Instrumentalstücken einen vorzüglichen Grad der Begeisterung, viel Erfindungskraft und einen hohen, fast möchte ich sagen musikalisch-poetischen, Schwung der Gedanken und des Ausdruckes voraus. So wie aber die Gegenstände der Ode ungemein verschieden und bey weiten nicht von gleicher Größe sind, eben so verhält es sich auch mit der Sonate. Der Tonsetzer ist daher — was den Charakter betrifft — in keinem Instrumentalstücke weniger eingeschränkt, als in der Sonate; denn jede Empfindung und Leidenschaft kann darin ausgedruckt werden. Je mehr aber eine Sonate Ausdruck hat, je mehr man den Tonsetzer gleichsam in Tönen sprechen hört, je mehr der Komponist alltägliche Wendungen zu vermeiden weiß rc., je vortrefflicher ist die Sonate. — Gemeiniglich besteht ein solches Instrumentalstück aus drey, seltener aus zwey, vier oder mehreren einzelnen Sätzen,**) die zwar gewöhn-

*) Freylich nicht völlig eben das; indeß dürfte wohl schwerlich eine treffendere Vergleichung möglich seyn.

**) Durch das Wort Satz werde ich, zu mehrerer Deutlichkeit, in diesem ganzen Abschnitte ein einzelnes Tonstück z. B. ein Allegro oder ein Adagio &c. bezeichnen.

wöhnlich einen verschiedenen Charakter haben; doch sollte in dem Ganzen wohl billig irgend eine **Hauptempfindung** herrschen. *)

Es giebt auch Sonaten, wozu mehrere Stimmen gesetzt sind. Sie werden *Sonate a due*, *a tre &c.* genannt. Die Stimmen, in welchen keine Hauptgedanken ausgeführt werden, und die also ohne merklichen Nachtheil des Ganzen wegbleiben können, pflegt man **begleitende** Stimmen zu nennen, z. B. Sechs Sonaten mit einer begleitenden Violine. Sind aber in der dazu gesetzten Stimme gewisse Hauptgedanken, Nachahmungen u. dgl. angebracht worden, so heißt sie **obligat**, z. B. Drey Sonaten mit einer obligaten Flöte.

Diejenigen Sonaten, welche für zwey Spieler (auf Einem Klaviere) bestimmt sind, werden gemeiniglich Sonaten für **vier Hände** genannt, da hingegen die Sonaten für zwey Spieler auf zwey verschiedenen Klavierinstrumenten schlechthin **Doppelsonaten** heißen. Wiewohl diese letztere Benennung auch andern Sonaten für zwey konzertirende Instrumente zukommt.

Das Wort **Sonatine** bezeichnet eine kleine (kurze) Sonate.

§. 22.

Das **Klaviersolo**, als ganzes Instrumentalstück von drey :c. Sätzen betrachtet, ist von der Sonate wenig verschieden, außer daß ein Klaviersolo ohne Begleitung anderer Instrumente gesetzt, folglich für den Klavierspieler allein bestimmt ist, und größtentheils fertige Finger erfordert.

Einzelne Stellen, welche in den Hauptstimmem allein ausgeführt werden, wobey die übrigen Instrumentisten also nur zur Begleitung mit spielen, (akkompagniren,) heißen ebenfalls **Solos**. In dieser Rücksicht wird das Solo dem Tutti entgegen gesetzt.

§. 23.

Die **Sinfonie (Symphonie)** ist ein aus drey :c. **) Sätzen bestehendes Instrumentalstück, von einem großen, feyerlichen, erhabenen, kühnen, feurigen

*) Eine mit vielem Scharfsinne geschriebene Abhandlung über die Theorie der Sonate befindet sich im musikalischen Almanach für Deutschland auf das Jahr 1784. (von Forkel.) Unter andern heißt es S. 27. „Eine Reihe lebhafter, ausdrucksvoller musikalischer Ideen, (Sätze,) „wenn sie nach der Vorschrift einer musikalisch begeisterten Einbildungskraft auf einander fol„gen, ist in der Musik die Sonate.“ Nur muß der Tonsetzer dabey „Ordnung und Plan in „den Fortgang der Empfindung bringen.“ Dies wird im Folgenden näher bestimmt und durch Beyspiele erläutert.

**) Wenn man die hier gewiß ganz zweckwidrigen Menuetten und Trios mitrechnen will, so besteht eine Sinfonie auch wohl aus vier bis fünf Sätzen.

gen ꝛc. Charakter. Sie erlaubt zwar mancherley Schattirungen, doch ist ihr das Vollstimmige, Prächtige u. dgl. vorzüglich eigen. Daher erfordert die Sinfonie im Ganzen einen nachdrücklichen, lebhaften Vortrag ohne willkührliche Verzierungen.

Ganz eigentlich für das Klavier geschriebene Sinfonien hat man bis jetzt noch wenige, vielleicht deswegen, weil ihre Bestimmung für das Große, und für eine starke Besetzung ist. Indeß sollte ich doch nicht meinen, daß Klaviersinfonien dem guten Geschmacke entgegen wären. Der ungeübte Spieler, welchem der wahre Sonatenstyl noch nicht faßlich und genießbar ist, würde durch Sinfonien allmählich an größere Stücke gewöhnt werden. Da man sich unter der Sinfonie ein stark besetztes Instrumentalstück denkt, so müßte der Komponist kühne Gedanken und vollstimmige Griffe mit melodischen Stellen abwechseln lassen, um dadurch die gewohnte Mannigfaltigkeit der Instrumentalsinfonien einigermaßen nachzuahmen.

Sulzer vergleicht die Sinfonie mit einem Instrumentalchore, die Sonate aber mit einer Instrumentalkantate.

§. 24.

Charakteristische Sinfonien könnte man vorzugsweise diejenigen Sinfonien nennen, welche, statt der sonst gewöhnlichen Ouvertüren, zur Eröffnung einer Oper ꝛc. bestimmt sind. Die erwähnte Benennung kommt aber der Sinfonie nur alsdann zu, wenn darin der Charakter der darauf folgenden Oper im Allgemeinen dargestellt wird, *) oder wenn der Tonsetzer eine gewisse unmittelbar vorhergehende Handlung in der Sinfonie ausgedruckt hat. **)

Wie weit ein Komponist hierin gehen dürfe, kann hier nicht untersucht werden. Sehr umständlich hat Scheibe im 66sten f.f. Stücke des kritischen Musikus davon geschrieben.

§. 25.

Ouvertüre (Intrade, Einleitung) heißt ein aus zwey oder drey Sätzen bestehendes Instrumentalstück, welches zur Eröffnung einer großen Musik z. B. eines Oratoriums, einer Oper ꝛc. gebraucht wird. Die Ouvertüre muß viel Pracht, Größe und Mannigfaltigkeit haben, vorzüglich soll sie dem Hauptcharakter der folgenden Musik entsprechen. Ehedem wählte man zum ersten Satze einer Ouvertüre gewöhnlich ein Tonstück von ernsthaft feyerlichem Charakter, mit vielen punktirten Noten, alsdann folgte eine gut gearbeitete Fuge, und nach dieser wohl noch ein etwas munterer oder dem ersten ähnlicher Satz. Allein in

*) S. die Sinfonie zu Naumanns Cora.

**) Wie Salieri in der Einleitungssinfonie zur Armida.

in den neuern Werken findet man wenige Ouvertüren von dieser Art. Doch haben **Schweizer** (zur Alceste) und **Rolle** (zum Lazarus ꝛc.) solche Ouvertüren geschrieben.

§. 26.

Das **Divertiment** (*Divertimento*, *Divertissement*) ist ein für das Klavier oder für mehrere Instrumente gesetztes Tonstück, welches aus zwey, drey oder mehreren Sätzen besteht, und gemeiniglich, außer der Belustigung, (dem Zeitvertreib,) keine Bestimmung zu haben scheint. Wer ein Instrumentalstück fertig hat, wozu er keine schickliche Benennung weiß, weil er selbst fühlt, daß es als Sonate nicht ausdrucksvoll und charakteristisch genug, als Sinfonie zu matt ist u. s. w. der wählt mit Recht die Ueberschrift: *Divertimento*.

Bey dieser Beschreibung hatte ich Divertimente von Sirnhaber in Gedanken; es giebt aber, außer diesen, auch Divertimente von großem Werthe.

§. 27.

Die Benennung **Konzert** (*Concerto*) haben zweyerley Gattungen von Instrumentalstücken. Wenn nur Eine Hauptstimme (konzertirende Stimme) darin vorkommt, so sagt man schlechthin ein **Konzert**. (**Kammerkonzert**.) Hierher gehören z. B. die Konzerte für den Flügel, für die Violine, Flöte u. s. w. Gewöhnlich nimmt man bey dieser Gattung von Instrumentalstücken mehr auf die Fertigkeit des Spielers, als auf einen besondern Charakter Rücksicht; daher ist es oft nicht zu bestimmen, welcher Affekt in einem Konzerte hat ausgedruckt werden sollen. — Das Ganze besteht gewöhnlich aus drey Sätzen. Ehe in der Hauptstimme das erste Solo eintritt, spielen die Begleiter einige Perioden, (Rhythmen,) welche man das **Ritornell** (Tutti) nennt. Auch nach jedem Solo führen die begleitenden Instrumentisten einen kürzern oder längern Zwischensatz aus. Nach dem letzten Solo schließt jeder Satz wieder mit dem Ritornelle, oder nur mit einer Stelle desselben. Alle drey Sätze sind gewöhnlich von einander abgesondert, so daß jeder ein Ganzes für sich ist, doch giebt es auch Konzerte, worin Ein Satz mit dem Andern zusammenhängt.

Die zweyte Gattung von Konzerten hat mehrere Hauptstimmen z. B. einen Flügel und eine Violine; oder eine Flöte, Violine und Viole ꝛc. Ein Konzert von zwey Hauptstimmen nennt man gemeiniglich ein **Doppelkonzert**; sind mehrere Stimmen konzertirend, so ist die Benennung *Concerto grosso* gebräuchlich.

§. 28.

Die konzertirenden Sinfonien haben zwar die Form, und größtentheils auch den Charakter der Sinfonien, jedoch sind oft längere Solostellen für verschiedene Instrumente z. B. für zwey Violinen, Flöten rc. darin angebracht. Diese Gattung von Tonstücken hält also gewissermaßen das Mittel zwischen den Konzerten und Sinfonien.

§. 29.

Die Serenade, (*Serenada*,) *) als Instrumentalstück betrachtet, hat einen sehr einfachen, ungekünstelten, gefälligen Charakter; der Vortrag dieser Stücke muß daher angenehm und schmeichelnd seyn. Man könnte auch blos für das Klavier gesetzte Serenaden schreiben, **) ob sie gleich, wie die Sinfonien, für mehrere, besonders Blasinstrumente bestimmt sind, und eigentlich in der Dämmerung oder bey eintretender Nacht gespielt werden sollen.

§. 30.

Die Suiten, (**Partien**,) welche jetzt etwas seltener werden, bestehen aus einer Folge mehrerer kurzen Stücke z. B. aus einem Marsche (oder aus einer kleinen Ouvertüre, Intrade rc.) aus einem Allegro, Andante u. dgl. m. Besonders enthalten die Suiten gewöhnlich eine Anzahl kleiner Tanzstücke.

§. 31.

Unter **Duett** versteht man ein Instrumentalstück von zwey konzertirenden Stimmen ohne Baß, wozu aber in Duetten für Singstimmen, außer dem Basse, noch begleitende Instrumente gesetzt seyn können. Instrumentalstücke z. B. für zwey Flöten, oder für das Klavier und für die Violine rc. pflegt man auch wohl **Duo's** zu nennen, um sie dadurch von den Singduetten zu unterscheiden. Da auf dem Klaviere der Baß gewissermaßen als eine besondere begleitende Stimme anzusehen ist, so kann man hierbey das Wort Duo (oder Duett) wohl nicht ganz richtig gebrauchen; denn ein solches Instrumentalstück für den Flügel und für die Violine rc. mit einem begleitenden Klavierbasse, gehört eigentlich zu den **Sonaten**, mit welchen es auch die mehrsten übrigen Eigenschaften gemein hat.

§. 32.

*) Die Musiker schreiben nur alsdann *Serenata*, wenn sie dadurch eine Art von kleiner Oper bezeichnen wollen.

**) Einen Versuch in dieser Art habe ich im zweyten Theile meiner kleinen Sonaten gemacht.

§. 32.

Das Wort Trio *) kommt in mehr als Einer Bedeutung vor. Genau genommen versteht man darunter ein Instrumentalstück von drey oder mehreren Sätzen für drey konzertirende Stimmen, wo also der Baß ebenfalls gewisse Hauptgedanken, Nachahmungen u. dgl. auszuführen hat. Allein in dieser Bedeutung wird das Wort Trio gegenwärtig selten gebraucht; denn man nennt gewöhnlich schon jedes Tonstück von zwey Hauptstimmen und einem blos begleitenden Basse ein Trio. Von der Art sind die mehrsten Klaviertrio's mit einer obligaten Violine u. dgl.

Außerdem wird auch der zweyte Satz einer Menuett das Trio genannt, und zwar deswegen, weil die Menuett selbst eigentlich nur zweystimmig, das Trio aber zur Abwechselung dreystimmig gesetzt seyn soll. Den zweyten Satz einer Polonoise und anderer Tanzstücke bezeichnet man ebenfalls oft, allein nur selten passend, durch das Wort Trio.

§. 33.

Die Instrumentalstücke, welche unter der Benennung Quatuor, Quinquor rc. bekannt sind, bestehen aus vier, fünf rc. Hauptstimmen, wovon sogar der Baß nicht blos begleitend seyn sollte. Gegenwärtig heißt aber leider alles, was vier Stimmen hat, ein Quatuor oder Quartett, wenn auch zu einer Hauptstimme blos drey begleitende Instrumente gesetzt sind. —

§. 34.

Charakteristische Stücke nennt man vorzugsweise **) diejenigen einzelnen Tonstücke, worin entweder der Charakter einer Person rc. oder irgend eine Leidenschaft z. B. die Liebe, der Stolz rc. ausgedruckt wird. Von der erstern Gattung haben wir von Bach, Fasch, Schulz u. a. m. vortreffliche Muster. Auch fehlt es nicht an einigen guten Stücken von der zweyten Gattung; ob wir gleich andere füglich hätten entbehren können.

§. 35.

Die Fantasie wird größtentheils erst während des Spielens erfunden, doch giebt es auch Fantasien, welche, wie andere Tonstücke, schon vorher komponirt und in Noten gesetzt worden sind. Frey heißt eine Fantasie, wenn sich der Erfinder weder an einen gewissen Hauptsatz, (Thema,) noch an den Takt oder Rhythmus bindet, (obgleich bey einzelnen Gedanken eine Taktart statt finden kann,) wenn er in Ansehung der Modulation ausschweift, wenn er verschiedene, oft ent-

*) Bey Tonstücken für Singstimmen sagt man Terzett, Quartett, Quintett rc. weil dabey auch der Baß ist eine Hauptstimme hat.

**) Einen Charakter sollten alle Tonstücke haben. —

gegen gesetzte Charakter ausdruckt; kurz, wenn er sich völlig seiner Laune überläßt, ohne einen bestimmten Plan auszuführen. **Gebunden** heißen diejenigen Fantasien, in welchen eine Taktart zum Grunde liegt, wobey man sich mehr an die Gesetze der Modulation bindet, worin mehr Einheit beobachtet wird u. s. w.

§. 36.

Das **Kapriccio** *) (*Capriccio*) ist ebenfalls eine Art von Fantasie, ohne festgesetzten Plan u. dgl. Das Ganze scheint nur ein Einfall zu seyn, welcher sich von selbst dargeboten hat. In **Händels** Klavierstücken kommen mehrere Kapriccio's vor.

Von diesen Tonstücken schreibt **Mattheson** im vollkommenen Kapellmeister: „Je wunderlicher und ausserordentlicher sie sind, je mehr verdienen sie ihren Namen."

§. 37.

Das **Präludium** (**Vorspiel**) hat mit der Fantasie vieles gemein z. B. das Uneingeschränkte in Absicht auf den Takt, auf die Modulation u. s. w. Der Charakter eines Präludiums, mit welchem die ältern Komponisten gewöhnlich eine Fuge verbanden, ist größtentheils sehr unbestimmt. Billig sollten aber die Organisten beym Präludiren vor den Liedern auf den Inhalt des folgenden Gesanges Rücksicht nehmen. — Ganz unerträglich ist das so gewöhnliche Präludiren der Instrumentisten vor einer Musik; da die Zuhörer ohnedies schon bey dem starken und langen Stimmen genug erdulden müssen.

Ueber das zweckmäßige Präludiren habe ich in der mehrmals gedachten Schrift: **Von den wichtigsten Pflichten** *rc.* einen eigenen Abschnitt beygefügt.

§. 38.

Die **Fuge** ist ein zwey- drey- vier- oder mehrstimmiges Tonstück, worin der Hauptsatz (das Thema, Subjekt, der Führer, dux) anfangs nur von Einer Stimme, nach und nach aber von den übrigen, in eben dem Tone oder in einem Andern (mit kleinen Veränderungen) ausgeführt wird. Auch in der Mitte, und überhaupt sehr oft, kommt das Thema in irgend einer Stimme vor. Man hat einfache, doppelte, drey- und vierfache Fugen. **Einfach** (nicht einstimmig) heißt eine Fuge, wenn sie nur Ein Thema hat, welches in allen Stimmen beybehalten wird. Eine **Doppelfuge** muß zwey, eine dreyfache drey, und eine vierfache vier solche Hauptsätze haben. Von der letztern und schwersten Gattung ist z. B. die Fuge aus F dur in Händels Alexanders Fest. Unter den Doppelfugen zeichnet sich die von **Graun**: „Christus hat uns ein Vorbild gelassen *rc.*" sehr zu

*) Wozu auch die Toccate, Boutade, Ricercate *rc.* gerechnet werden kann.

zu ihrem Vortheile aus. Bey den Worten: „Auf daß wir sollen nachfolgen 2c.“ tritt das zweyte Thema ein.

Fugirte Sätze heißen einzelne nachahmende Stellen, deren in Duetten, Trio's u. dgl. häufig vorkommen.

Eine sehr ausführliche Beschreibung von allem, was zur Kenntniß und Verfertigung einer Fuge nöthig ist, findet man in **Marpurgs** Abhandlung von der Fuge.

§. 39.

Der Kanon *) (*canon*, die **Richtschnur, Regel,**) ist ein kleines zwey- oder mehrstimmiges Tonstück, worin die erste Stimme, oder der vorgeschriebene Satz, den übrigen Stimmen gleichsam zur Richtschnur dient; d. h. Alle singen oder spielen immer den nämlichen Satz, welchen der erste Spieler 2c. anfangs bis zu einer bestimmten Stelle allein vorträgt, entweder in eben dem Tone oder höher, (auch wohl, tiefer,) je nachdem es von dem Komponisten bestimmt worden ist. Ein solches Tonstück wird so oft wiederholt, als es den Ausführern beliebt. Wer zuerst anfängt, der hört auch zuerst wieder auf; denn ein Kanon schließt nie in allen Stimmen zugleich, weil Jeder seinen später angefangenen Satz völlig bis zu Ende spielt oder singt. Man pflegt oft alle Stimmen in eine einzige Notenreihe zu schreiben, und durch ein beygefügtes Zeichen zu bestimmen, wenn jede Stimme eintreten soll. Ein leichtes und ganz kunstloses Beyspiel wird dies deutlicher machen.

Can. all' unisono, für 4 Stimmen.



*) Ehedem verstand man unter diesem Ausdrucke ein **Monochord**.

Es versteht sich, daß Jeder den in der ersten Notenreihe vorgeschriebenen Satz ganz spielt oder singt. (Bey der Wiederholung gelten die Pausen nicht; denn sie bestimmen nur beym erstenmal das Eintreten jeder Stimme.)

Man hat eine Menge solcher Tonstücke, wovon einige vor- und rückwärts, mit verkürzten oder verlängerten Noten, andere bey der Wiederholung einen ganzen oder halben Ton höher gesungen oder gespielt werden müssen u. dgl. m. Da oft die erforderliche Ausführung entweder gar nicht, oder doch etwas unbestimmt angedeutet wird, so entstehen dadurch musikalische Räthsel. In dieser Rücksicht sagt man: einen **Kanon** auflösen. Auch hiervon hat **Marpurg** in der gedachten Abhandlung von der Fuge sehr ausführlich geschrieben.

§. 40.

Das **Rondo**, (**Rondeau**, *Rondo*, **Zirkelstück**, beym Singen der **Rundgesang**) ist ein einzelnes Tonstück, worin ein kurzer Hauptsatz von einem zärtlichen, muntern, tändelnden ꝛc. Charakter zum Grunde liegt. Nach jedem Zwischensatze, (couplet,) deren ein Rondo oft zwey, drey und mehrere hat, wird der Hauptsatz wiederholt. Daß dieses nicht immer im Haupttone selbst geschehen müsse, sondern in verschiedenen Nebentönen statt finde, hat **E. Bach** in seinen Rondo's gezeigt.

§. 41.

Die **Romanze**, welche sich jetzt auch in die Instrumentalmusik eindrängt, muß, ihrem ursprünglichen Endzwecke gemäß, eine simple, gefällige, naive Melodie haben, wie schon von **Rousseau** ganz richtig angemerkt worden ist. Der Spieler hat sich dabey vor allen Manieren und Zusätzen sorgfältig zu hüten; denn die simple Melodie wird blos durch zunehmenden Ausdruck, nicht durch Verzierungen oder Zusätze, veredelt und eindringender gemacht.

§. 42.

Das Wort *Solfeggio* wird eigentlich vom Gesange gebraucht, und bezeichnet ein Tonstück zur Uebung im Treffen, nach den bekannten Silben: ut, re, mi, fa, sol, la, (si,) *) wofür **Graun** weit schicklicher die folgenden sieben: da, me, ni, po, tu, la, be, wählte. Beym Klavierspielen versteht man unter Solfeggio ebenfalls ein Tonstück, welches blos zur Uebung im Spielen, und um sich Fertigkeit zu erwerben, bestimmt ist. **Solfeggiren** heißt daher, sich im Treffen oder Spielen schwerer Stellen u. dgl. üben.

*) Man spricht nämlich beym Singen, anstatt der Worte oder Buchstaben c, d, e ꝛc. diese Silben aus, welche Guido (von Arezzo) einführte. Ursprünglich bediente man sich zu dem so genannten Solmisiren nur der obigen sechs erstern Silben; denn das eingeschlossene *si* ist eine neuere Erfindung der Franzosen.

§. 43.

Passaggio, als ein Ganzes für sich betrachtet, ist ein kurzes aus verschiedenen laufenden und springenden Figuren zusammen gesetztes Tonstück, welches ebenfalls mehr die Uebung der Finger, als irgend einen andern Endzweck hat.

Durch das Wort *Finale* bezeichnet man den letzten Satz einer Oper, eines Aktes, eines Ballets, einer Sinfonie u. s. w. Mehrentheils erfordern diese Endstücke, besonders in Sinfonien, außer der geschwinden Bewegung, einen muntern, lebhaften Vortrag.

Noch verdient hier angemerkt zu werden, daß die Komponisten zuweilen, vorzüglich zu kurzen Tonstücken, eine Anzahl Veränderungen, (Variationen, franz. *Doubles*) hinzu fügen. Daher sagt man z. B. ein Andantino mit sechs, acht, zehn rc. Veränderungen. Unter die besten Stücke von dieser Art rechne ich die von E. Bach, Fasch, Häßler, Haydn, Rust, Tag und Zelter.

Die Tonstücke, welche zunächst für den Gesang bestimmt sind, so wie einige seltner vorkommende und weniger wichtige Instrumentalstücke, muß ich übergehen. Mehr Unterricht hiervon findet man in den Schriften von Mattheson, Rousseau, Sulzer, Walther u. a. m.

Vierter Abschnitt.

Von verschiedenen Tanz- und andern kleinen Tonstücken.

§. 44.

Die Allemande, steht im Viervierteltakte, fängt im Auftakte an, wird ernsthaft vorgetragen, und nicht zu geschwind gespielt. Sie kommt oft in Suiten und Partien vor. Die Benennung soll sich von den Allemanen, einem alten deutschen (dem schwäbischen) Volke, herschreiben.

Eine zweyte Gattung wird als Tanzstück gebraucht. Diese steht im Zweyvierteltakte, und hat einen muntern Charakter, daher erfordert sie, außer der geschwinden Bewegung, einen leichten Vortrag.

Die Angloisen (englischen Tänze, Contertänze, *Country-dances*,) sind größtentheils von sehr lebhaftem Charakter, welcher oft bis an das mäßig Komische gränzt. Sie stehen im Zweyviertel- oder Drey- auch wohl im Sechsachteltakte, und werden sehr munter, beynahe hüpfend vorgetragen. Die erste Note eines jeden Taktes wird stark accentuirt. Die Bewegung ist zwar geschwind, doch nicht immer in gleichem Grade.

§. 45.

§. 45.

Die **Ballette** bestehen eigentlich aus einer Reihe zusammenhängender Tonstücke zu einer ganzen Handlung auf der Bühne. In der engern Bedeutung versteht man unter **Ballet** einen einzelnen Tanz im Vier- oder Zweyvierteltakte von ziemlich geschwinder Bewegung.

Die **Bourree** wird im Zweyzweytel- oder Viervierteltakte geschrieben, und fängt mit einem Viertel im Auftakte an. Ihr Charakter ist etwas munter, daher muß sie mäßig geschwind gespielt und ziemlich leicht vorgetragen werden.

§. 46.

Die **Canarien** stehen entweder im Drey- oder im Sechsachteltakte. Sie erfordern eine fast noch geschwindere Bewegung, als die Giquen. Die punktirten Noten werden stark accentuirt, übrigens aber kurz abgestoßen. Diese Tonstücke sollen auf den canarischen Inseln entstanden seyn.

Die **Claconne** (**Chaconne**, *Ciaccona*) ist ein Tonstück von mäßig geschwinder Bewegung im Dreyvierteltakte. Jede erste Note eines Taktes wird ziemlich stark markirt. Die Komponisten pflegen die zum Grunde liegende Melodie dieses Tanzstückes oft, aber immer etwas verändert, zu wiederholen.

Die **Courante** (**Corrente**) steht im Dreyzweytel- (oder Dreyviertel-) Takte, und fängt gemeiniglich mit einer kurzen Note im Auftakte an. Sie wurde wenigstens ehedem als Tanzstück gebraucht, und war aus vielen laufenden Figuren zusammengesetzt. Ihr Vortrag muß ernsthaft, doch beynahe mehr gestoßen als geschleift seyn. Die Bewegung ist nicht sehr geschwind.

§. 47.

Die **Entree**, ein marschartiges einzelnes Tonstück, gewöhnlich im Viervierteltakte, erfordert, ihrem ernsthaften Charakter gemäß, eine ziemlich langsame Bewegung und einen kräftigen Vortrag.

Folie d'Espagne ist ein sehr einfacher spanischer Tanz im Dreyvierteltakte, von ernsthaftem Charakter. Hiervon kann man auf die erforderliche Bewegung und auf den Vortrag schließen.

Forlane heißt ein Tanz im Sechsviertel- oder gewöhnlicher im Sechsachteltakte, welcher zu Venedig bey dem gemeinen Manne sehr üblich ist. Die ziemlich geschwinde Bewegung dieses Tanzes erfordert einen etwas leichten Vortrag.

Die **Furie** wird sehr geschwind gespielt, und dabey feurig und scharf accentuirt vorgetragen. Ihre Taktarten sind ganzer oder Dreyvierteltakt.

§. 48.

Die **Gallarde** (*Gagliarda*) hat einen fast ausgelassen lustigen Charakter; daher muß die Bewegung dieses, gewöhnlich in einem Tripeltakte gesetzten, Tonstückes sehr lebhaft genommen werden.

Die

Die **Gavotte** erfordert eine mäßig geschwinde Bewegung im Allabreve 𝄵. Sie fängt zwey Viertel im Auftakte an, und hat einen angenehmen, ziemlich muntern Charakter. Hieraus läßt sich der Vortrag leicht bestimmen.

Die **Gique** (*Giga*, *Gique*) wird etwas kurz und leicht vorgetragen. Ihr Charakter ist größtentheils Fröhlichkeit, folglich muß die Bewegung geschwind seyn. Die Taktarten sind Sechs- oder Zwölf- auch wohl Dreyachtel.

§. 49.

Die **Loure** wird langsam, ernsthaft und kräftig vorgetragen. Die punktirten Noten dürfen nicht abgesetzt werden. Gewöhnlich fangen diese im Dreyviertel- seltener im Sechsvierteltakte gesetzten Tonstücke mit einem Achtel und Viertel: ♪ ♩ | im Auftakte an; doch ist dies nicht immer der Fall. **Mattheson** nennt die Loure eine Art langsamer Giquen.

§. 50.

Ein **Marsch** muß in so gemäßigter Bewegung gespielt werden, daß auf jeden Takt (im Vierviertel) zwey Schritte kommen; im Allabreve fällt nur Ein Schritt auf jeden Takt. Da der Charakter des eigentlichen Marsches muthig, kühn, ermunternd ꝛc. ist, so muß der Vortrag kräftig seyn. Besonders erfordern die punktirten Noten einen vollen, nachdrücklichen Vortrag. (Die Märsche, welche zu gewissen nicht kriegerischen Aufzügen geschrieben sind, machen hiervon eine Ausnahme.)

Die **Menuett**, (*Minuetto*,) ein bekanntes Tanzstück von edlem, reizendem Charakter, im Dreyvierteltakte, (seltener im $\frac{3}{8}$,) wird mäßig geschwind gespielt und gefällig, aber ohne Verzierungen, vorgetragen. (In einigen Gegenden spielt man die Menuetten, wenn sie nicht zum Tanzen bestimmt sind, viel zu geschwind.)

Die **Musette** hat eine etwas langsamere Bewegung, als die Gique; der Charakter ist naiv, sanft und gefällig; der Vortrag muß daher sehr schmeichelnd und geschleift seyn.

§. 51.

Die **Passacaille** (*Passacaglio*) wird etwas langsamer, oder wie Andere wollen, beynahe ein wenig geschwinder gespielt, als die Chaconne. Der Charakter ist auf jeden Fall zärtlich und etwas ernsthaft; folglich muß der Vortrag dieses im Dreyvierteltakte gesetzten Tonstückes angenehm seyn.

Passepied nennt man ein französisches Tanzstück im Drey- oder Sechsachteltakte, welches mit der Menuett vieles gemein hat. Der Charakter ist eben-

 falls

falls edel, aber etwas munterer, als bey der Menuett, daher muß auch die Bewegung ein wenig geschwinder und der Vortrag etwas leichter seyn.

Das **Pastorale** hat als Tanzstück im Sechsachteltakte, außer der etwas langsamern Bewegung, vieles mit der Musette gemein. Eine zweyte Gattung dieser Tonstücke wird Pastorello genannt, steht gewöhnlich im Viervierteltakte, und ist von einem angenehmen ländlichen Charakter. Auch kleine Schäferopern führen den Namen **Pastorale**.

Die **Polonoise**, *) ein polnisches National-Tanzstück im Dreyvierteltakte, von feyerlich gravitätischem Charakter. Die Bewegung der wahren Polonoisen, worin nur wenige Zwey und Dreyßigtheile vorkommen, ist geschwinder, als wir sie gewöhnlich nehmen. Ueberhaupt haben nur wenige Polonoisen, welche von deutschen Komponisten geschrieben und in Deutschland getanzt werden, den Charakter einer ächten Polonoise.

§. 52.

Rigaudon heißt ein kleines munteres Tonstück im Allabreve ₵, welches mit einem Viertel im Auftakte anfängt. Da der Charakter desselben fröhlich ist, so muß die Bewegung geschwind und der Vortrag leicht seyn.

Die **Sarabande**, ein vorzüglich in Spanien üblicher Tanz im Dreyzweytel- oder Dreyvierteltakte, hat einen ernsthaften mit Ausdruck und Würde verbundenen Charakter, und erfordert daher, außer dem schweren Vortrage, eine ziemlich langsame Bewegung.

Ein **Siciliano** (*alla Siciliana*) wird schmeichelnd vorgetragen und in einer sehr gemäßigten Bewegung gespielt. Diese Tonstücke sind größtentheils im Sechsachteltakte gesetzt. Die häufig vorkommenden punktirten Noten dürfen nicht abgestoßen werden.

§. 53.

Das **Tambourin** hat, bey seinem größtentheils nur Eintönigen Basse, einen muntern Charakter, und erfordert daher einen leichten Vortrag. Die Bewegung muß ziemlich geschwind genommen werden.

Vaudeville bezeichnet einen Volksgesang. (ein gemeines Gassenlied.) Dergleichen Lieder wurden ehedem zu Ende der französischen Komödien gesungen. Gefiel eins, so hörte man es bald auf allen Straßen.

Villa-

*) Marpurg schreibt in seiner Anleitung zum Klavierspielen S. 27. „Es wäre zu wünschen, daß „man die Anfänger des Klavierspielens eher mit dieser Art von Klavierstücken (Rondo's) als „mit so vielen pohlnischen Tänzen und dergleichen albernem Zeuge mehr bekannt machte." — Ueber Mangel an Rondo's können wir gegenwärtig wohl nicht mehr klagen; ob aber die Polonoisen im Allgemeinen ein so unfreundliches Kompliment verdienen, müssen wir den Verfasser verantworten lassen.

Villanella, ein Bauernlied, dessen Strophen sich alle auf einerley Art endigen.

Die Tänze, welche unter der Benennung **Bayerisch**, **Cosakisch**, **Deutsch**, **Masurisch**, **Schwäbisch**, (**Walzer**, **Schleifer**,) **Steyerisch** u. s. w. bekannt sind, werden größtentheils ziemlich geschwind gespielt und leicht vorgetragen. Nur der **Hanakische Tanz**, welcher im Dreyvierteltakte steht, erfordert eine gemäßigte Bewegung.

Fünfter Abschnitt.

Vom Style, von der Manier, vom Kontrapunkte und von der Umkehrung.

§. 54.

Unter dem Style (der Schreibart) versteht man einen gewissen eigenthümlichen Charakter der Komposition, oder die Art und Weise, wie Jeder komponirt. Der verschiedene Styl erfordert daher auch eine Verschiedenheit im Vortrage. (S. Seite 364.) Vorzüglich ist der Styl in Ansehung des Ortes und der Nationen verschieden. In Rücksicht des Ortes unterscheidet man nämlich den **Kirchen- Theater- und Kammerstyl**, in Rücksicht der Nationen aber hauptsächlich den **italiänischen**, **französischen** und **deutschen Styl**. (Geschmack.)

§. 55.

Der **Kirchenstyl** erfordert einen ernsthaften mit Würde verbundenen Charakter, Feyerlichkeit, Pracht, erhabene Größe, kräftige Harmonien, strenge Befolgung der Regeln u. s. w. Vorzüglich bedient man sich dabey der gebundenen Schreibart. *)

Im Kirchenstyle geschriebene Stücke sind Oratorien, Passionen, geistliche Kantaten, Messen, Hymnen, einzelne so genannte Kirchenstücke, Psalmen, Motetten u. dgl.

Der **Theaterstyl** ist in einer gewissen Rücksicht weniger an die Regeln gebunden; **) dagegen muß der Ausdruck feurig, glänzend, und in einem hohen Grade charakteristisch seyn. Oft gränzt dieser Ausdruck sogar an das Malerische. Kurz der Theaterstyl sucht die Empfindungen und Leidenschaften in ihrer ganzen Größe darzustellen, und bedient sich zur Erreichung dieses Endzweckes mancher im Kirchenstyle nicht erlaubter Mittel.

*) Hiervon §. 57. mehr.

**) Ich möchte lieber sagen, der Theaterstyl braucht weniger schulgerecht zu seyn; doch werden dadurch Fehler wider die Regeln der Harmonie rc. nicht entschuldigt.

Ernsthafte Opern, komische Operetten, Pastorale, Serenaden u. dgl. sind im Theaterstyle geschrieben.

Der Kammerstyl hält gleichsam das Mittel zwischen dem Kirchen- und Theaterstyle, und vereinigt das, was man in den genannten beyden Schreibarten nur einzeln antrifft. Kunst der Harmonie, auffallende Wendungen, Kühnheit, Feuer, Ausdruck der Empfindungen, Pracht, Wohlklang — kurz alles, was nicht wider die Regeln der Komposition und des reinen Satzes läuft, steht hier am rechten Orte. Vorzüglich nehmen die Tonsetzer in dieser Schreibart auf die Fertigkeit der Spieler oder Sänger Rücksicht, und suchen jedes Instrument nach Möglichkeit zu benutzen.

Die Stücke im Kammerstyle sind: ein Theil Kantaten, Gesänge und Lieder; außer diesen: Sinfonien, Sonaten, Duo's, Trio's, Quatuor rc. Konzerte, Solo's, Divertimente, Partien, ein Theil Tänze u. v. a.

§. 56.

Der italiänische Styl ist gefällig, singend, voll, (oft überladen,) glänzend, mannigfaltig und ausdrucksvoll. So charakterisirte man ihn wenigstens ehedem. Gegenwärtig trifft man freylich auch viel Zweckloses, oft Gehörtes, Unbedeutendes, Seichtes u. dgl. in den Werken verschiedener italiänischen Tonsetzer an; doch muß man ihnen größtentheils das Verdienst zugestehen, daß ihr Gesang eine gewisse (einnehmende) Geschmeidigkeit hat.

Der französische Styl soll, nach Rousseaus Urtheil, fade, platt oder hart, schlecht abgetheilt und monotonisch seyn. *) Ein Urtheil, welches ganz gewiß zu hart ist, und von der ausschließenden Vorliebe zeugt, die der Verfasser für die italiänische Musik hatte. **) Denn außer daß die französischen Komponisten wohl zuweilen etwas leer und trocken schreiben, oder auch den harmonischen Theil ein wenig vernachlässigen, muß man dennoch ihrem Geschmacke gegenwärtig mehr Gerechtigkeit wiederfahren lassen. Daß sie aber unter den Tonsetzern für das Klavier schon längst einen ansehnlichen Rang behauptet haben, und in dieser Rücksicht den italiänischen Komponisten weit vorgezogen zu werden verdienen, ist außer allem Zweifel.

Die deutsche Schreibart kannte Rousseau ebenfalls von keiner vortheilhaften Seite. Er sagt nämlich, sie sey hüpfend, (sautillant,) hackend, (coupé,) dabey

*) S. Dictionaire de Musique, unter dem Artikel: *Style.*

**) Selbst Deutsche urtheilen von der Schreibart der Franzosen billiger. Walther z. B. schrieb noch vor Rousseau, der Styl der Franzosen sey natürlich, fliessend, zärtlich rc. In Scheibens kritischem Musikus heißt es S. 146. (Zweyte Auflage) „Die Schreibart der Franzosen „ist kurz und sehr natürlich, entfernt von allen weithergesuchten und schwülstigen Ausschweifungen rc." Auch Quanz würdigt den Styl der Franzosen nicht so weit herab, als Rousseau.

dabey aber doch harmonisch. — Wenn dies ja (in Ansehung des Hüpfenden und Gehackten) ehedem etwa bey Klaviersachen der Fall gewesen seyn sollte, so ist er es doch gegenwärtig gewiß nicht mehr. Ich denke, unser Styl zeichnet sich im Ganzen vielmehr durch Fleiß, Gründlichkeit und kräftige Harmonie aus. Ueberdies haben wir von den Italiänern und Franzosen manches, und vielleicht nicht immer das Schlechteste, angenommen. Auch können wir den Ausländern viele wirklich große Meister in der Komposition und auf Instrumenten, ja sogar im Gesange, entgegen setzen. Indeß hätten wir freylich den Italiänern manches überlassen können; denn mich dünkt, unser ausgezeichneter kräftiger Styl fängt seit einiger Zeit an, in leichte Tändeley rc. auszuarten. —

Den Engländern hat man bis jetzt noch keinen eigenen Styl in der Musik zugestanden. Merkwürdig ist es allerdings, daß ein großer Theil ihrer wichtigern Tonsetzer Deutsche waren z. B. **Händel**, **C. Bach**, **Fischer**, **Abel**, **Schröter** u. a. m.

In den ältern Schriften findet man noch mancherley Eintheilungen des Styles, die zum Theil überflüssig, zum Theil gar lächerlich sind. So gedenkt z. B. **Walther** unter andern auch eines **kriechenden und niederträchtigen Styles**.

§. 57.

Außer den angezeigten Eintheilungen des Styles unterscheidet man gewöhnlich auch noch die gebundene Schreibart von der freyen. **Gebunden** (**gearbeitet**) heißt sie, wenn der Tonsetzer alle Regeln der Harmonie und Modulation auf das strengste befolgt, künstliche Nachahmungen und häufige Bindungen einmischt, das Thema sorgfältig durchführt u. s. w. kurz, wenn er mehr Kunst, als Wohlklang, hören läßt. In der **freyen** (**galanten**) Schreibart ist der Komponist nicht so sklavisch an die Regeln der Harmonie, Modulation u. dgl. gebunden. Oft erlaubt er sich kühne Wendungen, die sogar den allgemein angenommenen Regeln der Modulation rc. entgegen seyn können, vorausgesetzt daß der Komponist dabey mit gehöriger Einsicht und Beurtheilung handelt, und dadurch einen gewissen Endzweck erreichen kann. Ueberhaupt hat also die freye Schreibart mehr den Ausdruck, Wohlklang rc. als die Kunst, zum Hauptzwecke.

§. 58.

Wenn von der besondern Art die Rede ist, wie Ein Tonsetzer, ohne Rücksicht des Nationalgeschmackes, in Ansehung des Planes, der Ausführung rc. von dem Andern abweicht: so nennt man dies die **Manier**. Daher sagt man in der **Bachischen**, **Bendaischen**, **Gluckschen**, **Haydnschen** rc. Manier. Da nun fast jeder Komponist seine eigene Manier hat, die mehr oder weniger von einer andern verschieden ist, so muß auch der Spieler seinen Vortrag darnach einrichten. (S. 364.)

§. 59.

Daß man unter dem Ausdrucke **kontrapunktiren** überhaupt jede mehrstimmige Art zu setzen versteht, ist bereits in der Anmerkung Seite 35. erinnert worden. Wer nämlich zu Einer Stimme mehrere setzt, oder zwey- drey- und mehrstimmig komponirt, der schreibt blos im **einfachen** oder **gemeinen Kontrapunkte**, wenn er auch zu einer Melodie noch zwölf oder mehrere Stimmen hinzufügte. Die Tonstücke oder einzelnen Stellen im **doppelten Kontrapunkte** müssen so eingerichtet seyn, daß man zwey Stimmen ohne Fehler in der Harmonie ꝛc. verwechseln (versetzen, umkehren) oder die tiefere zur höhern, folglich die höhere zur tiefern Stimme machen kann. Hier sind einige Beyspiele von dieser Art:



Dreyfach heißt ein Kontrapunkt, wenn eine ähnliche Versetzung in drey Stimmen möglich ist u. s. w. Gemeiniglich verbindet man den Begriff des **doppelten** oder **mehrfachen Kontrapunktes** damit, wenn man sagt: dieses Stück ist im Kontrapunkte geschrieben, oder einzelne Stellen sind kontrapunktisch gearbeitet. Außerdem nennt man diese Art zu setzen, aber oft nicht bestimmt genug, **die kanonische Schreibart.**

Die fernern Eintheilungen, Benennungen ꝛc. der mancherley Arten von Kontrapunkten findet man in vielen Lehrbüchern zur Komposition z. B. in Kirnbergers Kunst des reinen Satzes, in Marpurgs Abhandlung von der Fuge, in Fux Gradus ad Parnassum &c. der Reihe nach angezeigt, und durch Beyspiele erläutert.

§. 60.

Das Wort **Umkehrung** wird, außer dem eben erwähnten Falle, worin es eine Versetzung der Stimmen anzeigt, noch in einer ganz andern Bedeutung genom-

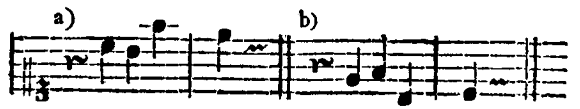
genommen. Man schreibt nämlich *Riverso* (*Roverscio* *) oder *al roverscio*) über solche Tonstücke, welche das Eigene haben, daß man sie verkehrt d. h. vor- und rückwärts spielen kann, wie die folgende Menuett.

Min. riverso. (al roverscio.)

nämlich rückwärts, als zweyter Theil:

Sonst

*) Die Ausdrücke *Roverscio* und *al roverscio*, oder nach der neuern Schreibart *rovescio* &c. bezeichnen eigentlich eine andere Art der Umkehrung, wenn nämlich die Töne in Einem Satze so viel steigen, als sie in dem Andern fallen, wie hier bey a) und b).



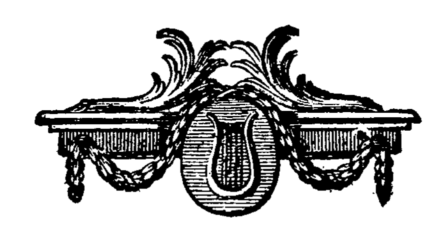
Sonst pflegt man diese Behandlungsart auch durch eine am Ende des Stückes umgekehrte oder vielmehr verkehrte Bezeichnung der Schlüssel, Taktart und Vorzeichnung zu bestimmen, wie hier:



Auf dergleichen Kunststücke verwendet man gegenwärtig überhaupt weniger Zeit und Mühe, als ehedem, und mich dünkt mit Recht; denn sie sind größtentheils mehr für das Auge, als für die Empfindung.

Und hiermit schließe ich denn dieses Lehrbuch, das ich gern zur Beförderung des wahren, geschmackvollen Klavierspielers geschrieben haben möchte. Ich will wünschen, daß die darin enthaltene Anweisung einen recht ausgebreiteten Nutzen schaffen, daß diese oder jene eingestreute Anmerkung dem denkenden Musiker zu einer ausführlichern Bearbeitung Anlaß geben, und daß besonders der bisher noch so wenig in Regeln gebrachte musikalische Vortrag, durch die hin und wieder gegebenen Winke, recht viel gewinnen möge.

*) S. die Anmerkung Seite 68: „Eben so gehört ꝛc.





Register
der gewöhnlichsten Kunstwörter und Ausdrücke.

A.

Non

Qua-

Sici-

T.

U.

Druckfehler.

Seite 48. Zeile 3. muß heißen: „Eben so findet man für das erniedrigende ♮ ein b.
S. 57. §. 28. „Die stufenweise Folge von acht diatonischen Tönen.
S. 81. fehlt bey Allegretto moder. die Bezeichnung: e), und in der dritten Zeile von unten soll es heißen: „oben bey e).
S. 95. §. 59. Z. 4. „Außer diesen können noch hinzu kommen: $\frac{3}{1}$, statt $\frac{3}{8}$.
S. 96. Z. 5. von unten: wesentlich, statt: wesentliche.
S. 120. Z. 2. von unten: Aufhaltungszeichen, statt: Aushaltungszeichen.
S. 136. muß in dem Beyspiele g) vor der Note a ein ✕ stehen.
S. 163. fehlt in dem Beyspiele b) ein Ziffer, nämlich: $\frac{3}{1}\frac{2}{1}$ anstatt: $\frac{3}{1}$ 1.
S. 249. Z. 10. muß es heißen: Seite 212. anstatt: 221.
S. 263. sollte in dem Beyspiele d) ein b vorgezeichnet seyn.
S. 273. Z. 3. bekomme, statt: bekommt.
S. 285. Z. 1. biegen, statt: bringen.

Einige andere, noch unbedeutendere, Kleinigkeiten verdienen keine besondere Anzeige.

Leipzig, gedruckt bey Joh. Gottlob Immanuel Breitkopf, 1789.

Zwölf Handstücke
zum Gebrauche beym Unterrichten.

Daß ich bey folgenden Handstücken vorzüglich auf den Geschmack der Anfänger Rücksicht nahm, bedarf wohl keiner Entschuldigung. Nur das Allegro, No. 2. hat vielleicht für den Schüler zu wenig Wohlklang; indeß glaubte ich doch, wenigstens Ein Tonstück von dieser Art mit einrücken zu müssen. — In Ansehung der bestimmten Finger würde ich bey verschiedenen Stellen noch eine oder die andere Anmerkung hinzufügen; allein der Raum erlaubt es nicht. Ich beziehe mich daher, statt einer umständlichern Erklärung, auf den vierten Paragraphen Seite 130, vorzüglich aber auf die Anmerkung S. 131, überzeugt, daß man die daselbst enthaltene Behauptung gegründet finden wird.



(A) Seite 132. *) (B) S. 342. §. 22. und S. 341. 2) (C) S. 140. §. 18.

No. 2. Allegro.



(A) S. 275. §. 60. und S. 263. (B) S. 140. §. 12. (C) S. 337. §. 15. d)
(D) S. 356. §. 41. (E) S. 93. la confusione.

No. 3. **Andantino.**



(A) S. 356. §. 40. d). (B) S. 286. c). (C) S. 132. „Bey Sprüngen ꝛc. (D) S. 133. „Wenn aber ꝛc. (E) S. 218. a) und b). (F) S. 337. e). (G) S. 171. §. 45. e).

N. 4. Minuetto. (A)



(A) S. 401. (B) S. 132. „Bey Sprüngen 2c. (C) S. 136. und 137. a).
(D) S. 223. 12).



(A) S. 210. Zweyte Regel. (B) S. 159. c). (C) S. 126. (Die Ziffern beziehen sich also hier nicht auf die Fingersetzung). (D) S. 338. §. 16. und S. 335. §. 12. (E) Mit der Rechten, S. 100. und 101. a).

No. 6. Larghetto amoroso.



(A) S. 212. Dritte Regel. (B) S. 239. d). (C) Für lange Finger. (D) S. 356. §. 41. *).
(E) S. 143.



(F) S. 82. §. 47. (G) S. 46. „Vorzüglich gelten die ꝛc.



(A) S. 402. (B) S. 294. (C) S. 285. d) e). (D) S. 283. h) und S. 263 ff.
(E) Aecht polnischer halber Tonschluß, statt der oben bey a*) bemerkten Art.



(A) S. 215. §.16. u. S. 239. §.9. (B) S.119 Anm. 2. (C) S. 343. Anm. „Wenn das Abheben ꝛc.

No. 9. *Marcia.* Maestoso.



(A) S. 170. (B) Für Liebhaber der Trompete. —



(C) S. 141. „Noch eine besondere Art rc.

No. 10. Arietta. Andantino con espressione.



(A) S. 218. Abzug. (B) S. 350. §. 32. (C) S. 336. „So nothwendig jeder ꝛc.
(D) S. 354. §. 37. (E) S. 286. und die Anm.



(A) S. 225. 15) und S. 226. (B) S. 136. u. 137. §. 9. b). (C) S. 258. §. 36. e).



(D) S. 373. tard. (E) S. 210. Erste Regel, und S. 217. §. 18. (F) S. 126. „Wenn bey der ꝛc. (G) S. 287. §. 78. und S. 288. (H) S. 245. §. 19. c). (A) S. 251. §. 24.



(B) S. 122. §. 85. (C) S. 355. g) und S. 356. §. 39. (D) S. 120. (E) S. 125. §. 87.



Zwölf Handstücke in moderner Notation

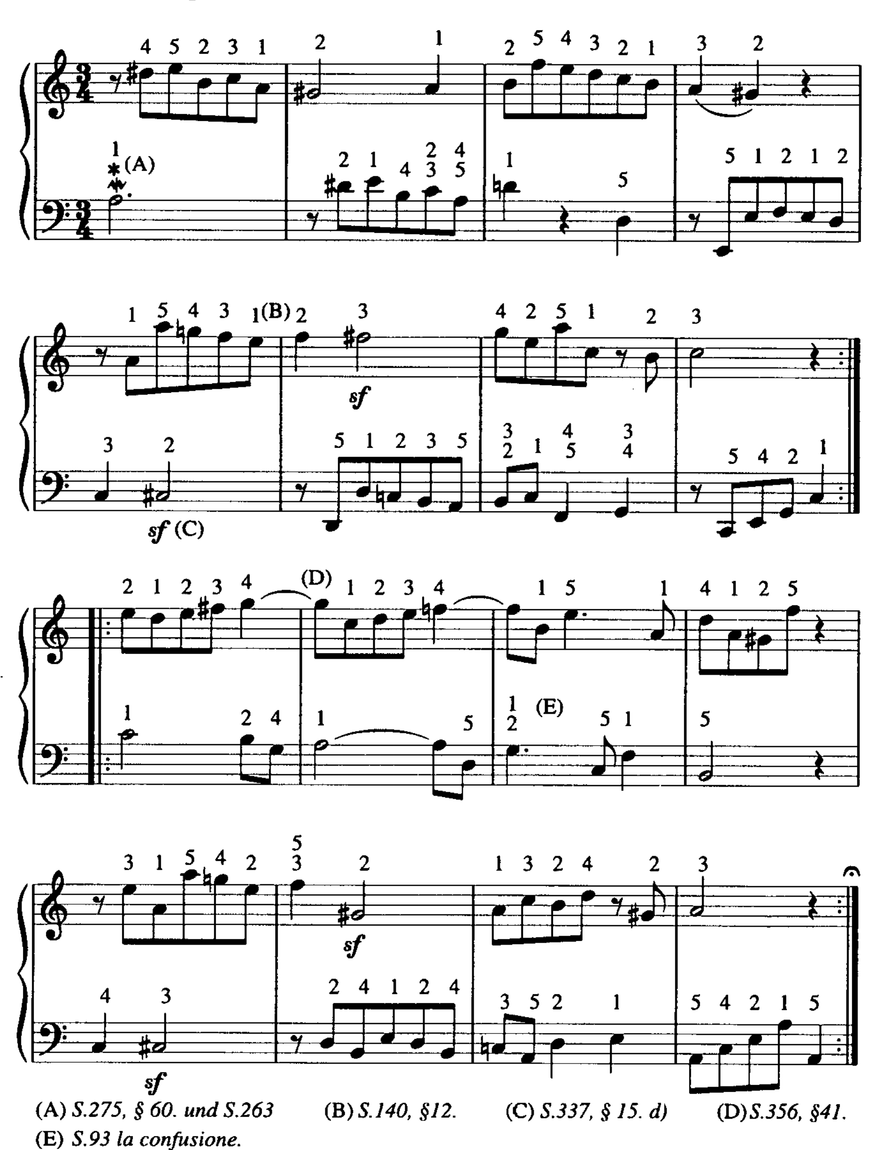
pf: poco forte, vgl. S. 116
∧: vgl. S. 337
//: vgl. S. 345

No. 1. Arioso Poco Adagio



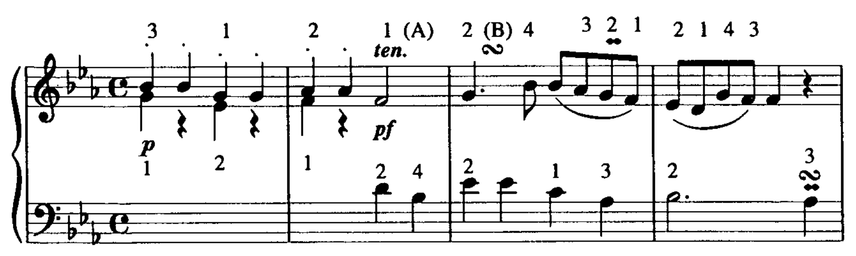
(A) *Seite 132 *)* (B) *S.342, §22 und S.341, 2)* (C) *S.140, §18*

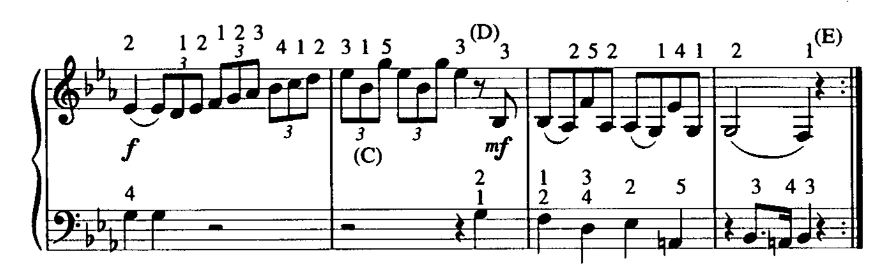
No. 2 Allegro

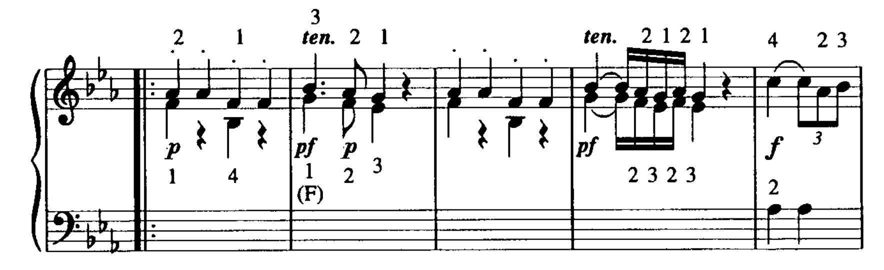


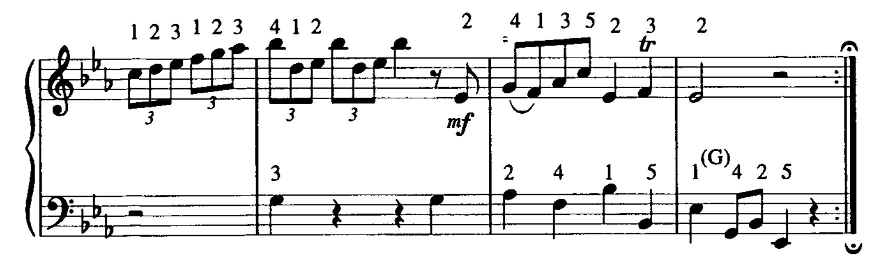
(A) *S.275, § 60. und S.263* (B) *S.140, §12.* (C) *S.337, § 15. d)* (D) *S.356, §41.*
(E) *S.93 la confusione.*

No. 3 Andantino









(A) *S.356, § 40 d)* (B) *S.286, c)* (C) *S.132 „Bey Sprüngen etc."* (D) *S.133 „Wenn aber etc."*
(E) *S.218, a) und b)* (F) *S.337, e)* (G) *S.171, § 45 e)*

No. 4 Minuetto (A)



(A) *S.401* (B) *S.132 „Bey Sprüngen etc."* (C) *S.136 und 137, a)* (D) *S.223, 12)*

No. 5 Trio



(A) *S.210 Zweyte Regel* (B) *S.159, c)* (C) *S.126 (Die Ziffern beziehen sich also hier nicht auf die Fingersetzung).* (D) *S.338, §16 und S.335, §12* (E) *Mit der Rechten, S.100 und101, a)*



(A) *S.212, Dritte Regel* (B) *S.239, d)* (C) *Für lange Finger* (D) *S.356, §41 *)* (E) *S.143*



(F) *S.82, §47* (G) *S.46 „Vorzüglich gelten die etc."*

No. 7 Polonoise (A)



(A) *S.402* (B) *S.294* (C) *S.285, d), e)* (D) *S.283, h) und S.263 ff.*
(E) *Aecht polnischer halber Tonschluß, statt der oben bey a*) bemerkten Art*



(A) *S.215, §16 u. S. 239, §9* (B) *S.119, Anm. 2* (C) *S. 343, Anm. „Wenn das Abheben etc."*

No. 9 Marcia Maestoso



(A) *S.170* (B) *Für Liebhaber der Trompete*

[*] 1 u. 2 beziehen sich hier auf den ersten Durchgang u. seine Wiederholung [Anm. d. Hrsg.]



(C) *S.141 „Noch eine besondere Art etc."*



(A) *S.218, Abzug* (B)*S. 350, §32* (C) *S.336, „So notwendig jeder etc."* (D)*S.354, §37*
(E) *S.286 und die Anm.*



(A) *S.225, 15) und S.226* (B) *S.136 u. 137 §9, b)* (C) *S.258 §36, e)*



(D) *S.373 tard.* (E) *S.210, Erste Regel, und S.217, §18* (F) *S.126 „Wenn bey der etc."*
(G) *S.287, §78 und S.288* (H) *S.245 §19, c)* (A) *S.251, §24*



(B) *S.122, §85* (C) *S.355, g) und S.356, §39* (D) *S.120* (E) *S.125, §87*

